

**Designing
Researching
Thinking**

coordenação/edited by
Armando Rabaça
Bruno Gil

**O processo de projecto.
A casa da Atalhada
por Pedro Maurício Borges**

**The Design Process.
The Atalhada House
by Pedro Maurício Borges**

eldlarq

*Ao utilizarmos as palavras correntes
esquecemo-nos de que são fragmentos
de histórias remotas e eternas, e que
construímos – como os antigos – a nossa
casa com estilhaços das estátuas dos
deuses. Os nossos conceitos e termos mais
concretos são derivações muito remotas
dos mitos e das histórias antigas.*
Bruno Schulz¹

Uma obra, seja de arte ou de arquitectura, é a expressão de uma equação que envolve termos racionais e irracionais, de uma interacção entre factores objectivos e subjectivos. Não pode, portanto, ser explicada em termos puramente racionais. A tarefa do crítico, diz-nos René Wellek, é a de articular da melhor forma que lhe for possível estes factores e termos na sua inteligibilidade intelectual². O texto de Clara Queiroz Lopes publicado neste volume ensaia esta articulação em termos pós-estruturalistas, no sentido em que constrói uma interpretação pessoal da casa da Atalhada, do Pedro Maurício Borges, que vai além dos limites hermenêuticos estabelecidos pelo processo de desenho. Neste texto tentarei essa articulação dentro desses limites hermenêuticos, ensaiando uma leitura da produção arquitectónica do autor, ainda que restringindo os comentários a um conjunto restrito de projectos que parecem particularmente reveladores. Ao ensaiar, assim, uma inteligibilidade da investigação na prática de projecto do autor, começarei de forma pouco ortodoxa não pelo que esta matéria de investigação é, mas pelo que não é.

¹ O título do presente ensaio, bem como as citações sem referência bibliográfica ao longo deste, tomam de empréstimo o belo texto de 1936 de Bruno Schulz, "A Mitificação da realidade", publicado em português em Bruno Schulz, *Sanatório sob o signo da clepsidra*, trad. Henryk Siewiersky e Patrícia Guerreiro Nunes (Lisboa: Edições do Tédio, 2019), 245–247.

² Ou, nas palavras de Aldo Rossi, "para estudar o irracional é necessário tomar de alguma forma uma posição racional enquanto observador". René Wellek, *Concepts of Criticism*, coord. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven e Londres: Yale University Press, 1963); Aldo Rossi, "An Analogical Architecture," *Architecture and Urbanism* 56 (Maio 1976): 74–76. Salvo especificado, as traduções para a língua portuguesa são da minha responsabilidade.

Premissas

Ao longo deste livro, Maurício Borges expõe a sua pesquisa de projecto reconstituindo a narrativa do processo de desenho da casa da Atalhada através dos seus momentos-chave. Ao deslocarmos a nossa abordagem do processo para a matéria de investigação, um primeiro aspecto digno de nota é a ausência de desenhos de construção. Esta ausência pode ser explicada pelas circunstâncias particulares do trabalho, uma casa desenhada para o próprio autor, com um orçamento extremamente reduzido, e com uma permanente assistência *in loco* durante a fase de construção, tornando possível a construção sem projecto de execução. Contudo, trata-se de uma ausência que reflecte uma característica transversal ao trabalho do autor: a independência entre forma arquitectónica e técnicas de construção. Existe uma longa tradição, que nos chega desde Gottfried Semper, que concebe a arquitectura a partir das relações estreitas entre a expressão artística e os materiais, as ferramentas e os processos implicados no fazer, que é alheia ao trabalho do autor. O exemplo mais óbvio será, talvez, o porticado de betão armado. Usado quase invariavelmente como solução estrutural, o porticado é sempre dificilmente discernível na solução, constituindo-se, antes, como veículo para uma pesquisa formal e espacial cujas motivações são de natureza outra. O porticado não fornece princípios formais, nem implica standardização, repetição modular e racionalização, tal como anunciado no sistema Dom-ino. Pelo contrário, é explorado como sistema que possibilita uma lógica de flexibilidade e liberdade plástica³. Assim acontece não apenas com o sistema estrutural, mas com a construção em geral. Para Maurício Borges, a construção não fornece a base, mas o meio para a expressão arquitectónica.

Colocada de parte a dimensão auto-referencial da construção, uma pista alternativa para entender as motivações da pesquisa formal e espacial no trabalho do autor é-nos sugerida por Queiroz Lopes. No seu ensaio aqui publicado, Queiroz Lopes lê as relações espaciais da casa da Atalhada a partir da analogia da árvore e dos seus impulsos vertical e centrífugo. A interpretação é, como todas

as interpretações, uma espécie de apropriação, cuja legitimidade é a de enriquecer e acrescentar novos níveis de significado e de inteligibilidade ao trabalho. Não há factos, afirma Nietzsche, apenas interpretações⁴. E no entanto, este entendimento não “conduz o leitor ao autor”, isto é, não traduz os princípios subjacentes à concepção do desenho⁵. Pois se esse fosse o caso, o trabalho estaria inscrito numa tradição de aproximação ao desenho baseada nos princípios de formação e desenvolvimento orgânico dos elementos naturais. Na verdade, esta tradição, que se estende de Goethe aos metabolistas dos anos 60, é igualmente alheia à pesquisa formal e espacial do autor⁶.

A tradição romântica da analogia orgânica redireccionou a mimesis do âmbito das formas superficiais da natureza para a intuição das suas leis internas, permanecendo associada ao conceito de lei natural. A natureza e os princípios geométricos e proporcionais que a governam forneciam o modelo para a arquitectura, tornando o trabalho do homem equivalente ao trabalho da natureza. Nada tão distante do desenho de Maurício Borges. No seu trabalho, a concepção espacial não resulta de um processo de mimesis, mas de uma negociação empírica entre o uso e as possibilidades oferecidas pelo contexto. Da mesma forma, as medidas não são definidas pelos princípios universais e imutáveis da geometria e da matemática subjacente ao mundo natural. Ao contrário, são estabelecidas a partir da função e subsequentemente submetidas a relações proporcionais e de composição avaliadas empiricamente através de desenhos e maquetas num processo de natureza gestáltica.

Estas características colocam a genealogia do seu entendimento da forma e do espaço numa tradição substancialmente distinta, a do entendimento de Kant e da estética kantiana que vê a forma e o espaço como constituindo não uma propriedade das coisas, mas como conceitos que pertencem à percepção e à mente do observador. Nesta última tradição, o problema não reside em qualquer processo de mimesis, tal como acontece com a analogia

3

Esta dicotomia no uso do betão armado – enquanto base para a forma, para a standardização e para a racionalização, por um lado, e enquanto meio que amplia as possibilidades de exploração formal, por outro – é uma constante que percorre a história da arquitectura moderna. Veja-se a este propósito Detlef Mertins, “Pervasive Plasticity”, in *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity* (Londres: Architectural Association, 2011), 179–87.

4

Friedrich Nietzsche, *The Will to Power*, coord. Walter Kaufmann, trad. Walter Kaufmann e R. J. Hollingdale (Nova Iorque: Vintage Books, 1968), 267.

5

Contrariamente a Susan Sontag, “Against Interpretation”, in Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (Londres: Penguin Classics, 2009), 3–14, para quem “a tarefa da interpretação é virtualmente a de tradução”, o entendimento da palavra “interpretação” é aqui o de Hans-Georg Gadamer, isto é, a interpretação é uma espécie de apropriação, é uma negociação

hermenéutica entre o eu e a obra na qual quer o interpretante quer a obra interpretada são transformados pelo acto de interpretação. “Tradução”, por seu lado, entende-se aqui nos termos de Franz Rosenzweig, ou seja, como um processo de “condução do leitor ao autor” e de “condução do autor ao leitor”, diferindo na sua substância da interpretação. Sobre estes significados veja-se Paul Ricoeur, *Sobre a tradução*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo (Lisboa: Cotovia, 2005), 4; Idem., *Teoria da interpretação. O discurso e o excesso de significação*, trad. Artur Morão (Lisboa: Edições 70, 1987).

6

Sobre o debate das relações entre forma arquitectónica e os mecanismos de geração das formas naturais, bem como para a influência central de Goethe neste debate, veja-se, por exemplo, Barry Bergdoll, “Of Crystals, Cells, and Strata: Natural History and Debates on the Form of a New Architecture in the Nineteenth-century”, *Architectural History*, vol. 50 (2007): 1–29; Idem., “Nature’s Architecture: The Quest for the Laws of Form and the Critique of Historicism”, in Angeli Sachs, coord., *Nature Design: From Inspiration to Innovation* (Bade e Zurique: Lars Müller; Museum für Gestaltung, 2007), 46–59.

da árvore, mas na dialéctica entre a forma e a percepção e resposta psicológica do observador. Este entendimento reflecte-se não apenas na arquitectura do autor, mas também na sua aproximação à natureza, tal como o demonstra a sua inclinação para as categorias estéticas do pitoresco e do sublime. Estas são categorias que expressam de forma substancial a mudança de uma natureza objectiva para o modo como a mente a percebe e experiencia.

Um terceiro aspecto a assinalar diz respeito à aproximação formal à arquitectura vernacular que encontramos em alguns dos seus trabalhos, nomeadamente no desenho habitacional. Esta aproximação poderá sugerir a ideia de regionalismo, uma sugestão reforçada pela visível influência das primeiras obras de Siza Vieira. Mas uma vez mais, esta não constitui a linha da aproximação de Maurício Borges à disciplina, tal como o trabalho de Siza nunca foi regionalista, como notou William Curtis⁷. Os discursos sobre regionalismo têm a sua origem no historicismo e na sua visão dos valores culturais como tendo origem não nas leis universais e imutáveis da natureza, mas no particular e no contingente do espaço e do tempo. Do ponto de vista do historicismo, os valores culturais são a expressão de cada sociedade em particular e da sua vida como um todo, resultando de especificidades como o clima, o regime político, o carácter nacional, ou o “espírito do tempo”. Será desnecessário afirmar que Maurício Borges está bem ciente de que os processos de globalização e do capitalismo tardio diluíram de forma inexorável qualquer especificidade e relação estável entre o indivíduo, a sociedade e o local. Bastará considerar a organização espacial das suas habitações, concebidas para responder a formas de vida contemporâneas, sem qualquer vínculo a uma qualquer especificidade regional. Tal como em Siza, o que está em jogo nesta aproximação formal ao vernacular não é regionalismo, mas contextualismo, no sentido mais lato que lhe foi atribuído pelo debate italiano dos anos 50 que surgiu em reacção à abstracção do modernismo: a consideração e incorporação, na intervenção, das envolventes naturais e construídas e da sua

história. Trata-se, nas palavras de Alan Colquhoun, não de regionalismo, mas do uso de materiais locais e morfologias vernaculares como “motivos num processo compositivo” que envolve outros códigos arquitectónicos “por forma a produzir ideias arquitectónicas originais, únicas, e contextualmente relevantes”⁸. O argumento aplica-se a Maurício Borges e à sua cuidada atenção ao contexto geográfico e à harmonia entre o natural e o construído que caracteriza os Açores, onde o autor encontra a maioria das suas encomendas. Contexto significa respeito e desejo de continuar este equilíbrio harmónico, não a procura de qualquer essência regional. Significa um entendimento do lugar e da arquitectura à escala alargada da paisagem e do território.

Esta sensibilidade ao contexto relaciona-se com um último aspecto que gostaria de referir: a dimensão social do seu trabalho. Na verdade, não podemos falar propriamente de uma dimensão social engajada no sentido da tradição marxista que o autor reclama estar na base do seu pensamento e crenças. O seu trabalho tem como destinatário praticamente exclusivo uma pequena burguesia, e ao contrário do que aconteceu com figuras como Le Corbusier, que desenvolveu uma pesquisa intensiva em habitação social e desenho urbano nos anos de 1920 enquanto construía habitações unifamiliares para uma clientela abastada, o investimento nestes tópicos sociais e colectivos é meramente periférico na pesquisa de Maurício Borges. Devemos, no entanto, falar de uma dimensão social, ou melhor dizendo, de um posicionamento humanista, no sentido em que o autor encara a prática profissional como um ofício cuja função fundamental reside na melhoria da vida em geral. A este respeito, não existe qualquer demagogia na sua rejeição de toda a atitude que ignore os desejos do cliente, nem a abdicação dos princípios de desenho na sua permanente tentativa de responder às expectativas daqueles. Pois é sua convicção que a tarefa do arquitecto consiste em colocar o seu conhecimento técnico e artístico ao serviço do cliente.

7
William J. R. Curtis, “Notes on Invention: Álvaro Siza”, *El Croquis*, no. 95 (1999): 22.

8
Alan Colquhoun, “The Concept of Regionalism”, in *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, coord. Vincent B. Canizaro (Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2007), 152.

Aqui chegados, será pertinente resumir os termos positivos que ressaltam dos aspectos abordados. Primeiro, o entendimento que o autor tem da forma, do espaço e da natureza assenta na centralidade kantiana da percepção e recepção do observador/ utilizador, em detrimento de uma linguagem auto-reflexiva baseada na técnica. Segundo, o seu trabalho procura um diálogo com o contexto natural e construído, bem como com a sua história. Terceiro, a sua atitude é pautada por um compromisso social, ou humanista, que coloca o destinatário como figura central do processo de desenho. Como caracterizar a investigação arquitectónica do autor a partir destes aspectos? A resposta, proponho, chega-nos através do campo da crítica psicanalítica.

A mitificação da realidade

*A poesia reconhece o sentido perdido,
restitui as palavras ao seu lugar, enlaça-as
de acordo com certos significados.
Manejada por um poeta, a palavra retoma
consciência, digamos assim, do seu sentido
primevo, desabrocha espontaneamente
segundo as suas próprias leis, recupera
a sua integridade. Daí que toda a poesia seja
uma criação mitológica e tenda a recriar
os mitos do mundo.*

Ao recorrer à crítica psicanalítica como instrumento metodológico na abordagem ao trabalho de Maurício Borges, e ao contrário do que poderão pensar aqueles que o conhecem, o ponto de partida não é o inconsciente pessoal de Freud. O nosso interesse reside não no homem, mas no processo criativo que o move, e este não é tanto o resultado das forças que operam no seu subconsciente, mas da subordinação às dimensões supra-pessoais em jogo em cada caso. Os níveis de significado que a crítica freudiana permitiria trazer para o trabalho são, portanto, de pouco interesse para o nosso propósito de contribuir para a (ou propor uma) inteligibilidade da matéria de investigação associada ao processo de criação do autor – revitalizá-lo, nas palavras de Dilthey⁹. Assim, a nossa atenção será direccionada para o inconsciente colectivo de Carl Jung e para como a arquitectura pode ser entendida como uma reelaboração de mitos, colocando-nos no âmbito do que a crítica literária apelida de crítica arquetípica, ou mitocrítica¹⁰.

Estrutura inata do inconsciente comum a todos os indivíduos, o inconsciente colectivo de Jung tem origem no passado primitivo, sendo responsável por padrões universais de comportamento psíquico. Enquanto forma arcaica de conhecimento, esta estrutura inata consiste em “imagens primordiais” ou “arquetípos do inconsciente”, figuras que dão forma a experiências típicas dos nossos antepassados e que são recorrentes

9
Citado por Jacob Owensby, "Dilthey and the Historicity of Poetic Expression", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, no. 4 (Verão 1988): 501–507.

10
A aproximação arquetípica à literatura apelidada de crítica arquetípica foi introduzida por Northrop Frye no seu livro *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton; Oxford: Princeton University Press; 1957). Veja-se em particular o terceiro ensaio. Veja-se, ainda, Michael Payne, "Origins and Prospects of Myth Criticism", *The Journal of General Education*, vol. 26, no. 1 (Abril 1974): 37–44.

Figuras 1-4
Casa Pacheco de Melo, Açores,
1992-2001.

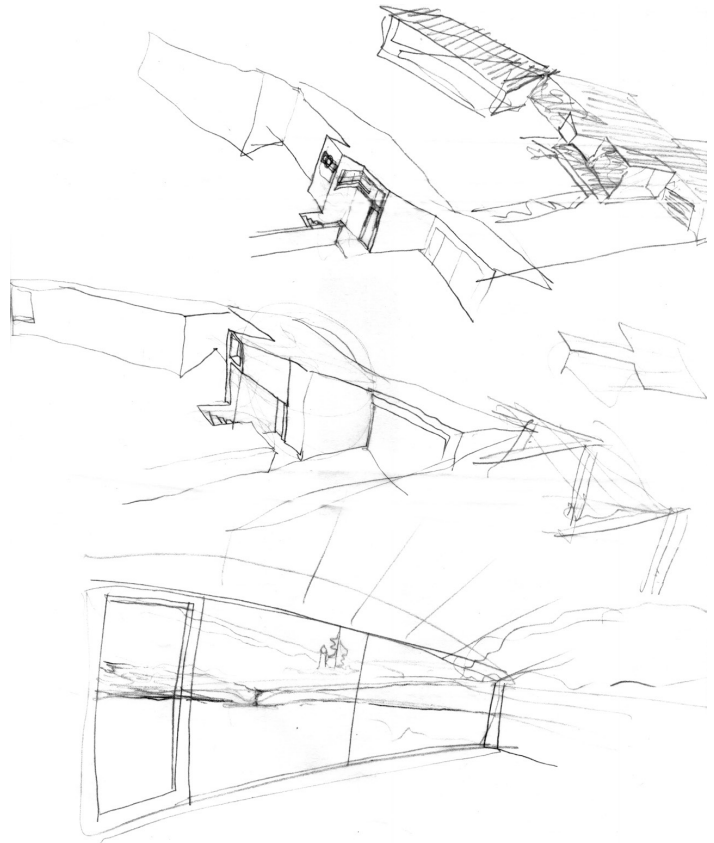
Figures 1-4
Pacheco de Melo house, Azores,
1992-2001.

ao longo do curso da história. Estas são, pois, figuras mitológicas, independentes do contexto espaço-temporal¹¹. Por exemplo, o arquétipo “casa” é, de acordo com Jung, um mediador entre o eu e o mundo, despertando os instintos primários de refúgio, abrigo, protecção e intimidade. Nesta mediação, a casa é uma extensão psíquica do corpo, e na medida em que somos protegidos e envolvidos pela casa, esta é também um símbolo do arquétipo “mãe”.

Se estes sentimentos e significados são universais, não podem, no entanto, “ser verificados a não ser pelos seus efeitos”. Estes efeitos manifestam-se e são inferidos nos “princípios reguladores” que dão forma à arte. Ou seja, os arquétipos “têm que ser traduzidos em linguagem conceptual”¹². Significa isto que a dimensão universal da imagem/símbolo arquétípica adquire forma específica através dos contextos históricos, culturais e pessoais. Retomando o exemplo anterior, o valor universal do arquétipo do inconsciente “casa” é codificado culturalmente através dos arquétipos arquitectónicos habitacionais, que variam com o contexto espaço-temporal. A arquitectura vernácula, na sua recorrente associação ao sentimento de lar, é um bom exemplo de esta tradução da dimensão universal do arquétipo do inconsciente em imagem arquitectónica culturalmente codificada.

Sobre o processo de criação artística, Jung diz-nos que há “uma variedade de formas através das quais a mente consciente é não apenas influenciada pelo inconsciente, mas guiada por este.” Quando a obra tem origem não no inconsciente pessoal do criador mas na mitologia inconsciente da humanidade (o inconsciente colectivo) “o processo criativo consiste na activação inconsciente de uma imagem arquétípica, e na elaboração e formalização desta imagem no trabalho acabado”¹³.

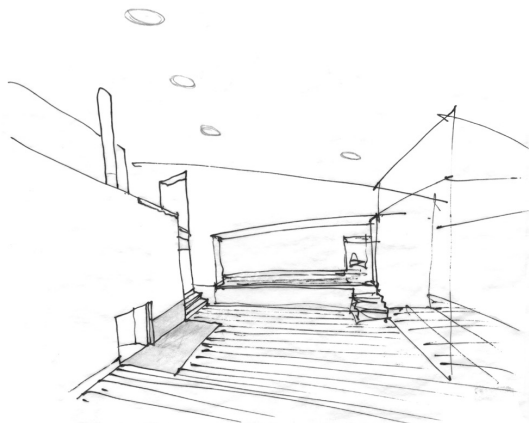
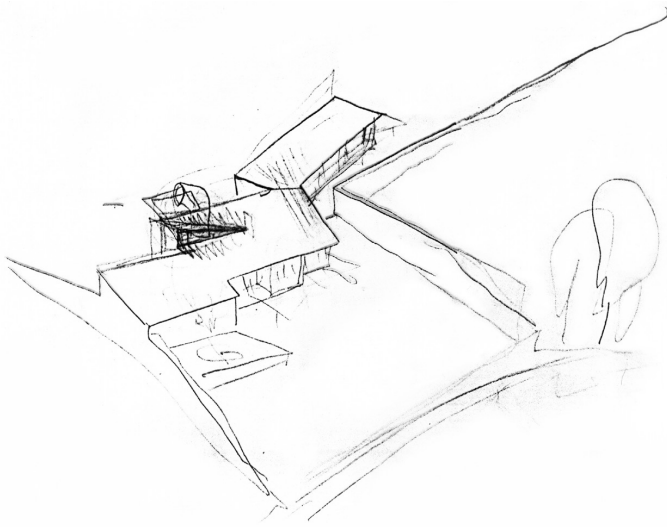
É minha convicção de que é precisamente esta activação de uma imagem arquétípica que caracteriza a arquitectura de Maurício Borges. Mais precisamente, tomando estes princípios junguianos como ponto de partida, é possível propor a seguinte



11 Sobre Carl Jung, nesta secção, baseio-me fundamentalmente no seu ensaio “On the Relation of Analytical Psychology to Poetry”, in *The Spirit in Man, Art and Literature*, Collected Works of Jung, vol. 15, trad. Gerhard Adler e R.F.C. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1971), 65-83. Publicado originalmente em 1922.

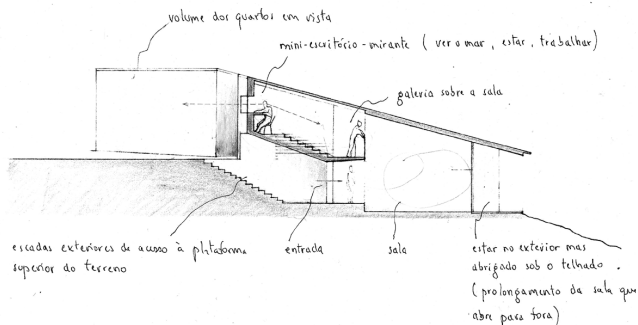
12 Ibid.

13 Para Jung existem dois tipos de criação artística, uma que tem origem no inconsciente pessoal do artista e outra com origem na esfera supra-pessoal da mitologia do inconsciente, nas imagens primordiais. Do mesmo modo, Jung estabelece uma dicotomia entre o método “reductor” de Freud, que identifica a obra com o mundo psicológico do artista, e uma aproximação psicanalítica que entende a arte como qualquer coisa que escapa às limitações de nível pessoal. Ibid.



CORTE C1

1:200



leitura do seu trabalho. A natureza empática da forma e do espaço com origem na ênfase kantiana no observador, a importância que o contexto adquire no desenho e a dimensão social/humanista associada à sua arquitectura expressam a procura de reificação do inconsciente colectivo, da activação dos seus valores arquetípicos. Se a dimensão humanista é motivação subjacente a esta reificação, quer a natureza empática do desenho, quer a estratégia semiológica associada aos arquétipos arquitectónicos – tal como a aproximação à linguagem codificada da arquitectura vernácula – são veículos, ou meios, para esta mesma reificação. Enquanto meio, a empatia actua no âmbito universal do inconsciente colectivo. A referência aos arquétipos arquitectónicos fornecidos pelo contexto, por seu lado, sendo culturalmente codificada, promove a comunicabilidade entre o plano visível da memória colectiva e o plano de fundo da estrutura psíquica do inconsciente colectivo. Recorrendo aos termos do semiologista Jan Mukarovsky, a empatia é veículo para a “obra-coisa”, o contexto para o “objecto estético”¹⁴.

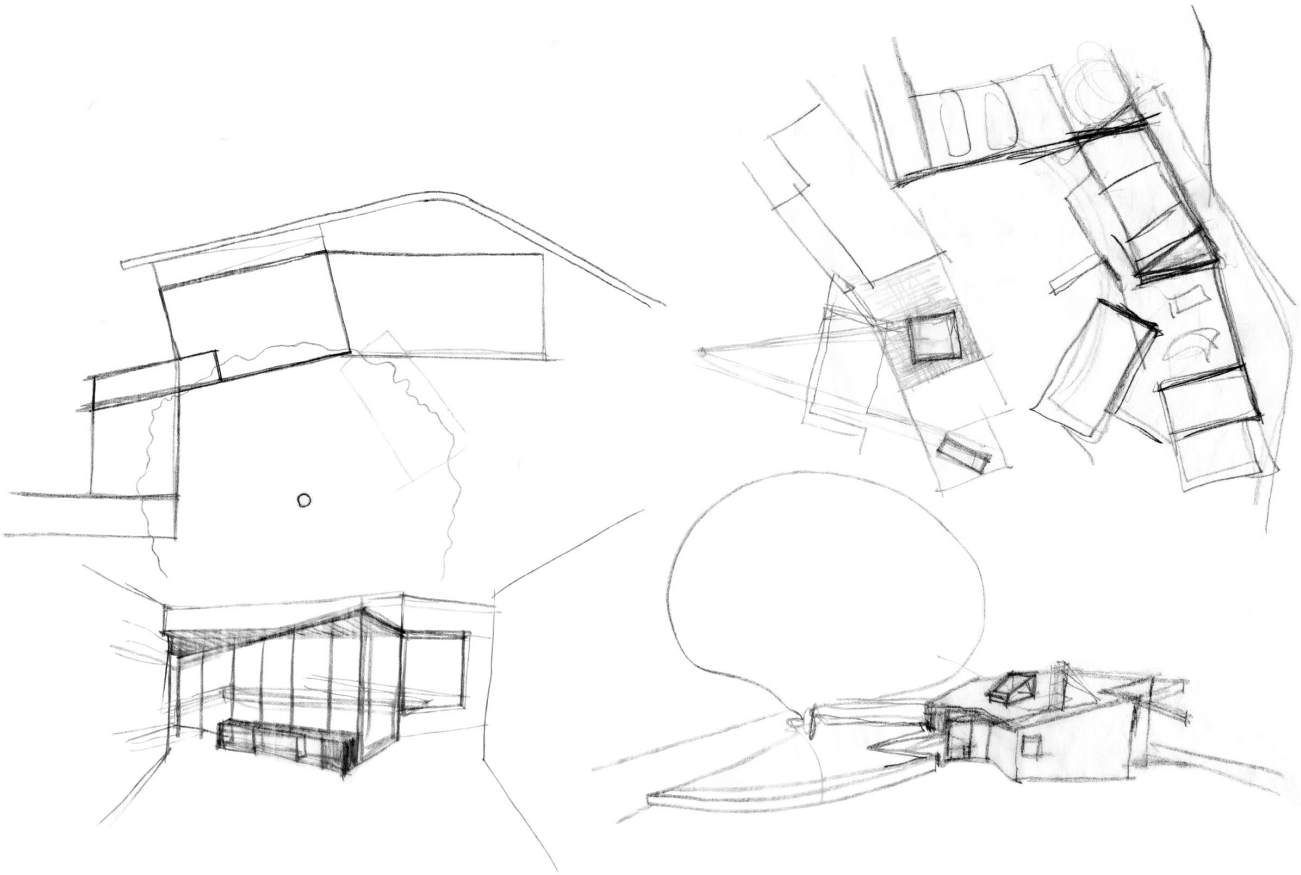
Olhemos os exemplos da casa Pacheco de Melo (1992–2001) e da casa na Quinta da Tília (2011–2015) à luz da leitura proposta. Ao nível da “obra-coisa”, a estratégia empática do desenho torna presentes as imagens/símbolo ou valores universais arquetípicos da casa através de uma resposta sensível e corpórea ao espaço, despertando os sentimentos de lar, de abrigo, etc. O sentimento da casa como extensão psíquica do corpo que resulta desta estratégia é conseguido através de vários factores, como a procura da escala íntima dos espaços interiores, enfatizada por escalas contrastantes, a sensação de conforto resultante das tensões introduzidas pelos tectos inclinados e baixos beirais, ou a domesticidade dos espaços exteriores resultantes da interacção próxima entre elementos novos e pré-existentes, sejam construídos ou naturais. Podemos acrescentar outros aspectos, como a marcação de transições espaciais através de mudanças de direcção e diferenças de cotas, as sequências de espaços

14

Toda a obra de arte, afirma Jan Mukarovsky, tem duas componentes, a “obra-coisa”, isto é, aquilo que “representa a obra de arte no mundo dos sentidos e é acessível à percepção de todos sem qualquer grau de restrição”, e o “objecto estético”, ou seja, uma significação pertencente à consciência colectiva. Jan Mukarovsky, “Art as Semiological Fact”, *20th Century Studies* no. 15–16, Visual Poetics, coord. Stephen Bann (Dezembro 1976): 6–11.

Figuras 5-8
Casa da Quinta da Tília, Açores,
2011-2015.

Figures 5-8
Quinta da Tília house, Azores,
2011-2015.





de circulação e de estar, a articulação espacial intuitiva de planos e volumes oblíquos. Todos estes factores representam estratégias empáticas de desenho que procuram despertar um sentido corpóreo de intimidade, privacidade, acolhimento e abrigo. Ou seja, um sentido universal de lar intuído sensorialmente.

Ao nível do “objecto estético”, a ideia arquetípica de lar é semiologicamente reforçada através da aproximação à linguagem culturalmente codificada da arquitectura vernacular, com o seu jogo orgânico de volumes simples rebocados e coberturas inclinadas. Não obstante a introdução de outros códigos do domínio da estética contemporânea, estes não anulam a presença dominante da aproximação ao vernáculo. Por exemplo, embora a influência dos primeiros trabalhos de Frank Gehry seja legível na geometria da casa Pacheco de Melo e no lanternim da sala da casa da Quinta da Tília, influências como estas são cuidadosamente controladas, restringidas a eventos circunscritos, e subordinadas à imagem arquetípica da casa tal como articulada pelos códigos da arquitectura vernacular. Parte do sentimento de “estar em casa” nestas habitações resulta desta familiaridade do vernacular e da sua relação “natural” com o contexto, onde o primeiro plano da memória colectiva se encontra com o plano de fundo do inconsciente colectivo.

A casa da Atalhada, que fornece o tópico central a esta publicação, confirma este *modus operandi*. A intervenção no existente não questiona nem contrapõe os códigos vernaculares do edifício original. A ampliação dá-lhes inclusivamente continuidade. Quanto ao sentido empático da casa, estabelece-se desde logo no virar as costas à rua, reforçando a privacidade e a intimidade do interior. O sistema interiorizado de relações espaciais e vistas cruzadas (tributários não de uma analogia orgânica, mas das concepções modernistas do espaço, principalmente Adolf Loos e Le Corbusier) mitigam a pequena dimensão da habitação e promovem a interacção da vida quotidiana familiar. Este sistema espacial desenvolve-se em função do centro da casa. Este centro

Figuras 9-13
Casa da Atalhada, Açores, 2003-2004.

Figures 9-13
Atalhada house, Azores, 2003-2004.



é o interiorizado espaço de estar exterior, um pátio que prolonga o espaço central de refeições e o espaço de distribuição no piso superior (o “meio da casa”). É neste espaço exterior que a expressão primordial ou arquetípica do lar atinge a sua forma mais enfática. A ampliação do edifício existente, o volume irregular da sala de estar que se desenvolve obliquamente, gera o pequeno pátio enterrado. Deste espaço extremamente fechado e central em torno do qual a casa se desenvolve, emergem as imagens arquetípicas do abrigo, da intimidade e da privacidade. Imbuído com o sentido primordial de protecção, evoca a imagem da gruta, ou mesmo do útero materno, mediando entre o eu (projectado na casa em redor) e o mundo (na extensão do mar, invisível, mas presente no marulho e na maresia, como nota Queiroz Lopes).

Esta procura de reificação de arquétipos do inconsciente através do desenho empático e de uma linguagem arquitectónica codificada culturalmente não está presente apenas em programas habitacionais e nos seus referentes vernaculares. Para dar apenas dois exemplos, o jazigo da família Nestor de Sousa, nos Açores (1993–2001), e a capela de Santa Filomena, em Netos (2005–2008), pela natureza dos seus programas, invocam os arquétipos junguianos da morte e do (re)nascimento, da sombra e da luz. A presença destas imagens primordiais é conceptualizada culturalmente em noções como as de *axis mundi* e de ascensão aos céus, e codificada por modelos arquitectónicos com significado simbólico na memória colectiva da cultura ocidental. A massa e a geometria da arquitectura funerária do antigo Egipto é reconhecível no desenho do jazigo, onde o betão aparente e escuro (de inertes basálticos) reforça empaticamente a sensação de peso, sombra e enclausuramento. Na capela, esta geometria permanece reconhecível no seu expressionismo abstracto, aqui materializada na leveza visual do reboco branco a enfatizar a verticalidade do volume. A chave de leitura é reforçada no interior, onde se procura a sensação corpórea do espaço gótico, o sentido de ascensão induzido pela verticalidade espacial que desafia as reduzidas

dimensões do espaço. Esta presença da memória cultural é explícita nos esboços de estudo, onde encontramos referências que variam das simples capelas votivas de duas águas que pontuam a paisagem rural portuguesa, a abóbadas de berço que remetem para as raízes culturais mediterrâneas e a pináculos góticos de sabor expressionista. Na linguagem inequivocamente contemporânea dos seus desenhos finais, ambas as obras reificam os valores arquetípicos do inconsciente colectivo subjacente aos programas através da empatia da forma e do espaço, mediados por arquétipos ou modelos arquitectónicos da memória colectiva ocidental.

Nesta aproximação à arquitectura como reificação dos arquétipos do inconsciente colectivo, o desenho empático e as imagens culturalmente codificadas (associadas ao programa e legitimadas pelo contexto, seja o contexto do vernacular local ou o contexto mais geral da cultura ocidental) medeiam entre as imagens/símbolo arquetípicas do inconsciente e a realidade. Sendo os mitos narrativas geradas em torno dos arquétipos, podemos falar desta reificação como uma *mitificação da realidade*. Na verdade, sendo a mitologia a narrativa alargada dos mitos, podemos falar mesmo de uma “mitologificação” da realidade. Assim, nesta reificação do inconsciente colectivo, a arquitectura *corrente* torna-se *fragmento de mitos, de histórias remotas e eternas*, define-se como *um derivado da palavra original, dessa palavra que não era ainda signo, mas mito, história, sentido*.

Figuras 14-15
Jazigo Nestor de Sousa, Açores,
1993-2001.

Figures 14-15
Nestor de Sousa family tomb, Azores,
1993-2001.

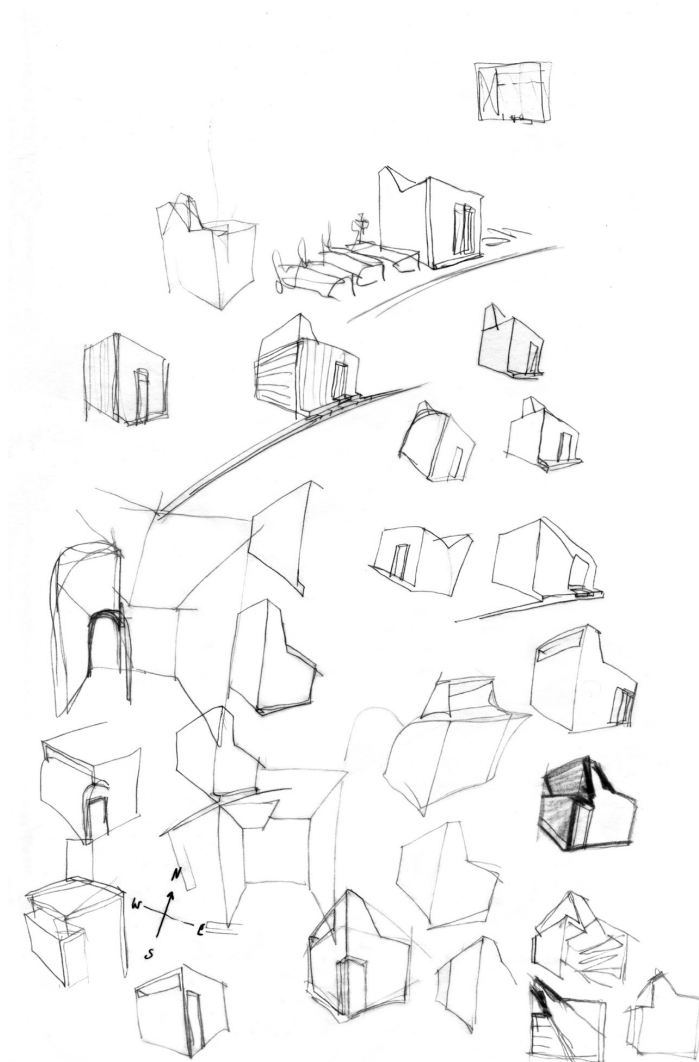
O sentido universal

*O essencial da realidade é o sentido.
Para nós, o que não tem sentido não é real.
Cada fragmento de realidade vive apenas
na medida em que participa de um sentido
universal... O sentido é o elemento que
arrasta o ser humano até ao processo
da realidade.*

O propósito desta mitificação da realidade – ou seja, desta reificação dos arquétipos do inconsciente – não é mais do que o de atribuir sentido ao fragmento arquitectónico, inscrevendo-o numa dimensão universal. A arquitectura é, assim, concebida como expressão do universal no particular. Como nos diz Croce, a obra adquire totalidade e universalidade quando transcende o seu imediatismo através da imagem artística. Esta é a marca que constitui o carácter distintivo da arte¹⁵.

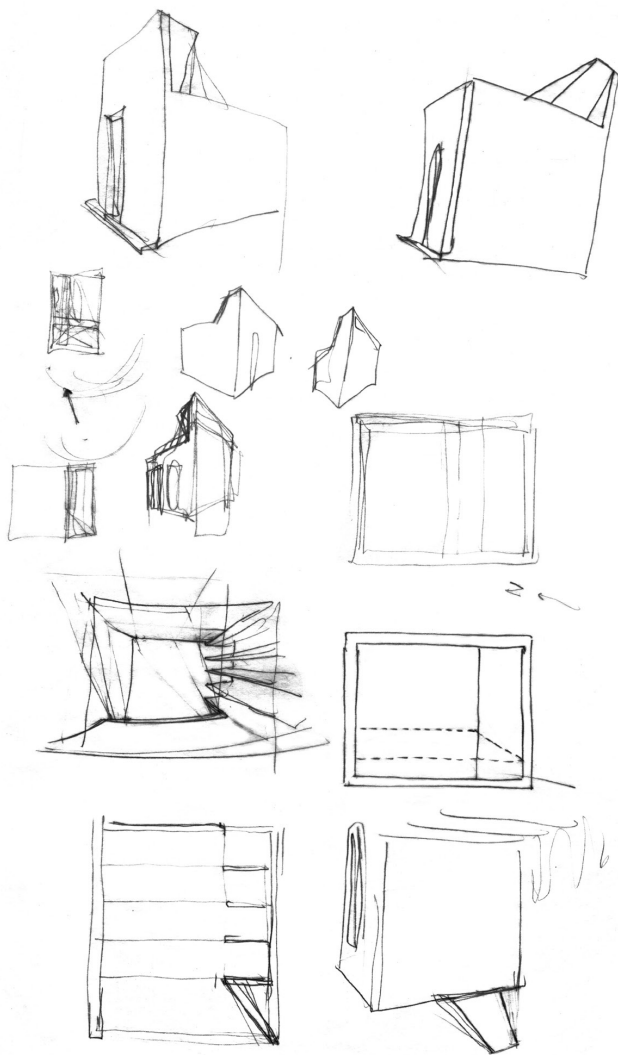
Permanecemos, portanto, no âmbito das imagens primordiais de Jung, para quem todos os arquétipos se relacionam com um arquétipo central, o arquétipo da totalidade. Totalidade diz respeito ao *si-mesmo*, à unidade do consciente e do inconsciente. Significa a capacidade de entendimento da unidade fundamental nas nossas diversas experiências, o estar em sintonia com o que é maior e mais poderoso do que nós. Não só existe em nós uma disposição arquetípica para o infinito, afirma Jung, como temos “uma tendência, independente da vontade consciente, de relacionar outros arquétipos com este centro”¹⁶.

Este sentido de totalidade que encontramos no arquétipo da totalidade de Jung manifesta-se na obra de Maurício Borges pelas vias filosófica e estética. A ligação com a via filosófica é estabelecida através da noção de *Dasein* (o ser-aí, ou ser-aí-no-mundo) de Heidegger. Maurício Borges reconheceu em várias ocasiões que foi Heidegger, através de *Construir, Habitar, Pensar* (*Bauen Wohnen Denken*), que lhe forneceu os instrumentos para interpretar a harmonia da paisagem açoriana e as suas formas de



15
Benedetto Croce, *A Poesia. Introdução à crítica e história da poesia e da literatura*, trad. Flávio Loureiro Chaves, rev. Angelo Ricci (Porto Alegre: Edições da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do R. G. do Sul, 1967), 13-17, ff.

16
Jung, citado por Allan Carlsson, "Jung on Meaning and Symbols in Religion", *The Journal of General Education*, vol. 22, no. 1 (Abril 1970): 29-40, esp. 33-34.



vida anacrónicas quando iniciou a sua carreira como arquitecto no arquipélago, na década de 1980. Podemos, portanto, falar de uma influência existencialista central, de um humanismo heideggeriano entendido por Maurício Borges através da imagem de uma unidade mítica ou primordial entre o homem e o mundo. Uma totalidade. Esta associação heideggeriana entre o *Dasein* e o mito de uma idade de ouro original não significou, para o autor, um anseio nostálgico ou uma visão romântica da realidade¹⁷. Pelo contrário, significou (e ainda significa) um ponto de partida para uma arquitectura que considera a sintonia entre natural e construído à escala territorial, preservando um certo sentido existencial de habitar “entre o céu e a terra”, para usar as suas próprias palavras.

Em termos estéticos, o arquétipo junguiano da totalidade, entendido em termos do *ser-aí-no-mundo* de Heidegger, manifesta-se de duas formas. A primeira é a dimensão universal da “obra-coisa” (Mukarovsky), isto é, a já mencionada natureza empática do desenho, que pode ser lida através do entendimento que Jung tem do arcaico enquanto “fusão, no sujeito, das ‘funções psicológicas’ – ‘pensar com sentimento, sentir com sensação, sentir intuitivamente, etc’”¹⁸. A segunda é a categoria estética do sublime. Tal como Jung entende a totalidade como uma predisposição para o infinito e como um estado de sintonia com aquilo que é maior e mais poderoso do que nós, a categoria estética do sublime diz respeito, de Edmund Burke a Hegel, ao poder avassalador da natureza e aos seus aspectos incomensuráveis e misteriosos, evocando o infinito e o divino. A constante tentativa para tornar o sublime na natureza presente no espaço construído é talvez a manifestação mais evidente do sentimento de totalidade e do *ser-aí-no-mundo* na investigação projectual de Maurício Borges. Retornemos ao desenho habitacional.

Um aspecto central da influência de Siza em Maurício Borges é o sentido de lar das primeiras casas do arquitecto portuense, manifestado na escala e intimidade domésticas, na aproximação sensorial ao espaço e nas explorações das imagens culturalmente

17

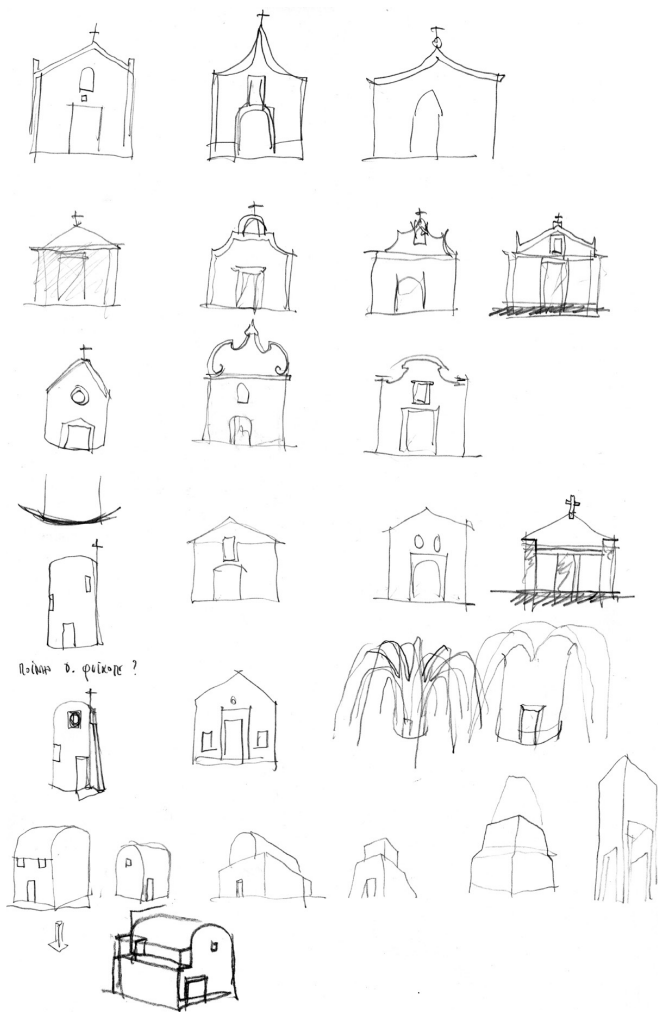
A noção de originalidade ou primordialidade (*Ursprünglichkeit*) tornou-se central para a interpretação do conceito de *Dasein* em Heidegger desde *Ser e Tempo* (*Sein und Zeit*), de 1927, implicando uma espécie de viagem filosófica ao passado pré-filosófico, arcaico. Sobre Heidegger e o arcaico veja-se Charles Bambach, “The Idea of the Archaic in German Thought: Creuzer-Bachofen-Nietzsche-Heidegger”, in *The Archaic. The Past in the Present*, coord., Paul Bishop (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2012), 147–68. Para Jung veja-se o seu “The Archaic Man”, reimpr. em *ibid.*, 171–187.

18

Bishop, “Introduction: A Brief History of the Archaic”, in *The Archaic*, 28.

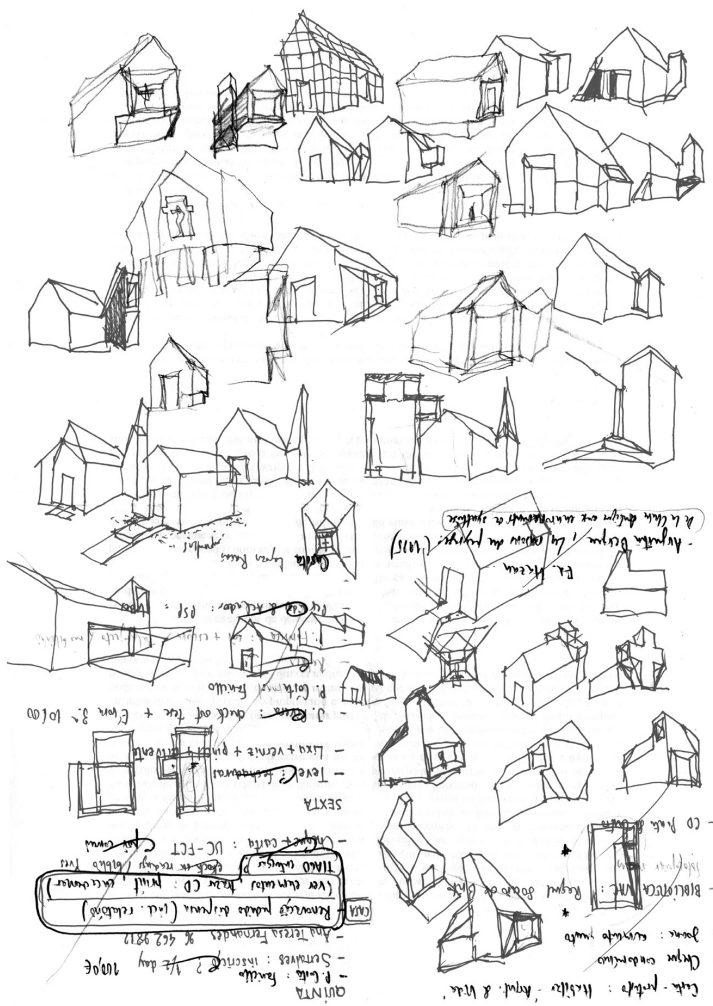
Figuras 16-17
Capela de Santa Filomena, Netos,
2005-2008.

Figures 16-17
Santa Filomena chapel, Netos,
2005-2008.



codificadas da arquitectura vernacular. Refiro-me, claro, a casos como a casa Rocha Ribeiro, a casa Alves Costa e a casa Alves Santos, mas também, em certa medida, ao trabalho inicial de Siza de forma geral. Embora revendo a escala e organização espacial por forma a responder aos requisitos da vida quotidiana contemporânea, as casas de Maurício Borges assentam fundamentalmente nas mesmas estratégias de desenho e no mesmo desejo de despertar o sentimento primordial de lar. Veja-se a presença da casa Rocha Ribeiro de Siza no desenho da casa Pacheco de Melo, e como as suas lições permanecem centrais na Quinta da Tília. Veja-se, para dar um exemplo distinto, como o espaço de estar exterior da casa da Atalhada e o seu papel pivot na construção de vistas cruzadas são próximos da casa Carlos Siza.

À semelhança das primeiras casas de Siza, estas obras colocam uma forte ênfase nas relações de interioridade, na intimidade, na domesticidade, nas relações com a escala do corpo e na interiorização dos espaços exteriores. Ao contrário de Siza, no entanto, Maurício Borges contrapõe a esta interioridade uma expansão visual que torna presente a natureza significante. Tal como a casa Rocha Ribeiro, a implantação da casa Pacheco de Melo é recuada em relação à rua, definindo um espaço exterior a tardoz de escala doméstica para o qual se abre o interior. Mas contrariamente à casa desenhada por Siza, o espaço da sala da casa Pacheco de Melo, comprimido pelo tecto inclinado no ponto em que se abre para o espaço a tardoz, não se detém neste espaço. Ao contrário, expande-se visualmente para além do muro de basalto que delimita o lote, o tecto inclinado direccionando o olhar para o vale abaixo, a poente, e para a silhueta montanhosa das Sete Cidades ao fundo. Para o lado oposto, da rua, este mesmo tecto leva-nos agora a olhar a janela elevada do posto de vigia acima da entrada, usado como um pequeno espaço de trabalho. Através desta janela, o céu é tornado presente na sala de estar, numa moldura perspectivada. A interioridade doméstica do espaço é assim colocada entre



o céu, a nascente, e a terra, a poente, inscrevendo-se numa totalidade tornada presente pelo sublime na natureza.

Na Quinta da Tília encontramos a mesma presença complementar da interioridade e escala doméstica, por um lado, e da natureza significativa, por outro. A casa desenvolve-se em torno de uma magnífica tília existente no terreno e em tensão com um muro existente, definindo um espaço exterior fechado, de escala doméstica, em torno da árvore. A área de estar da casa abre-se para este espaço, a tardoz, e o beirado baixo dá continuidade à escala do espaço definido pela copa da tília. Justaposta a esta tensão do beirado, a claraboia gehriana subverte a interioridade espacial para deixar a copa da tília entrar, visualmente, no espaço da sala. Para além da presença deste elemento natural no interior, o lado oposto da sala não é fechado, como acontece nas casas de Siza, mas abre-se generosamente, tornando presente a sublime vastidão do mar horizontal e do céu. A casa vira as costas e abre-se ao mar simultaneamente. Ao fazê-lo, a interioridade doméstica é colocada entre um espaço de natureza telúrica e o céu.

Este sentido heideggeriano de “de-morar” “sobre a terra” e “sob o céu” tem talvez na casa da Atalhada a sua manifestação mais expressiva. O seu pátio central semi-enterrado, como já referido, gera o sentimento primordial de protecção, do habitar na “paz de um abrigo”, para usar os termos de Heidegger. O espaço central interior da habitação abre-se para este pátio, mergulhando-nos no seio da terra e afastando-nos do céu. É a necessidade de resolução deste afastamento que explica a razão pela qual, apesar das dificuldades inerentes ao cumprimento do programa num edifício de pequenas dimensões, o autor não abdica do exercício de tornar presente a natureza sublime. Assim o expressa o posto de vigia, com acesso através de uma escada íngreme. A recompensa do esforço de vencer os degraus propositadamente inclinados é o acesso à vastidão do céu e do mar, que despertam o sentimento de reaproximação à natureza sublime.

Fragmentos de histórias eternas

Em todos estes trabalhos, a procura por tornar presente o sublime da natureza no espaço arquitectónico – o céu, o mar, os picos cónicos das suaves montanhas vulcânicas, a magnífica copa de uma árvore – revela como, no trabalho do autor, os arquétipos do inconsciente, tal como o arquétipo casa, se relacionam com o arquétipo da totalidade. A relação entre as noções de habitar e de totalidade traduzem-se, em termos filosóficos, no *ser-aí-no-mundo*, e em termos estéticos no diálogo entre empatia e a categoria do sublime. Através da presença da natureza sublime na espacialidade corpórea da obra, *cada fragmento da realidade* é assim integrado numa totalidade alargada, *participa de um sentido universal*. É neste *sentido universal* que reside a verdadeira dimensão humanista do trabalho do autor e o seu propósito último.

*Uma palavra isolada, peça de mosaico,
é um produto recente, resultado – já –
da técnica. A palavra primitiva era divagação
que girava ao redor do sentido da luz,
era um grande todo universal. Na sua
acepção corrente, hoje a palavra é apenas
um fragmento, um rudimento de uma
mitologia antiga, omnipresente e integral.
Daí a sua tendência a crescer novamente,
a regenerar-se, a completar-se para
regressar ao sentido inteiro.*

Considerando estas relações estreitas entre natureza e arquitectura, é tentador olhar para o trabalho de Maurício Borges à luz do “naturalismo cultural” de John Dewey. Para Dewey, a natureza e a cultura estão intimamente interligadas, no sentido em que a cultura é entendida como algo que emerge da natureza. Uma forma possível de sintetizar este ensaio será, assim, afirmar que a investigação na obra de Maurício Borges reside na procura de uma “emoção original transformada através do material objectivo ao qual foi confiado o seu desenvolvimento e a sua realização”¹⁹. É esta emoção “original” transformada através de uma arquitectura assente na empatia, em códigos culturais e na presença da natureza significativa, que constitui a “*poesis vital*” da sua obra e que simultaneamente a isenta do “fardo da originalidade”²⁰. Porque enquanto a originalidade se centra no objecto da experiência estética, esta é uma *poesis* que rejeita a divisão sujeito/objecto característica da tradição da estética para se recentrar na experiência.

Não há aqui, no entanto, qualquer tentativa de idealização da experiência da arquitectura. Ainda que se possa entender esta experiência, em termos gadamerianos, como uma experiência da verdade, na medida em que se pretende conectar com uma totalidade alargada da nossa experiência do mundo, a questão

19

John Dewey, *Art as Experience* (New York: G. P. Putman's Sons, 1980), 79.

20

Os termos são do texto de Kenneth Frampton sobre Siza, “*Poesis e transformação: A arquitectura de Álvaro Siza*”, in *Álvaro Siza. Profissão poética* (Barcelona: Gustavo Gili, 1988), 23.

não é uma alegada capacidade de revelação de uma qualquer forma superior de realidade²¹. Pelo contrário, a experiência da arquitectura é entendida aqui, na linha de pensamento de Dewey, como uma experiência que emerge dos padrões comuns das experiências e das actividades do quotidiano e que revela as suas qualidades.

Na verdade, ao decodificar o trabalho de Maurício Borges a partir da crítica arquetípica é necessário desmistificar a *mitificação da realidade* que tem lugar através da reificação dos arquétipos do inconsciente, desde o arquétipo da casa ao da totalidade. Com esta necessidade de “desmistificação” quero dizer que devemos estar cientes de que esta reificação é menos um processo conceptual racionalizado do que o reflexo natural da forma empática através da qual o autor se relaciona com o mundo. Trata-se da “activação inconsciente de uma imagem arquetípica” despoletada no processo de criação da obra, para recorrer novamente às palavras de Jung.

Devemos, portanto, evitar uma sobrevalorização de qualquer tipo de existencialismo na sua aproximação à arquitectura, a qual seria contraditória com a primazia que o autor atribui ao prazer da vida e das coisas do quotidiano. Será talvez redundante lembrar que, ao contrário das aspirações modernistas a uma elevação da vida quotidiana, hoje não há qualquer ilusão de uma renovação espiritual da sociedade, nem qualquer crença no papel redentor da arquitectura. Daí a rejeição do autor das tendências minimalistas contemporâneas. O entendimento que Worringer tem do sentido estético como um sentido objectivado do eu é bastante pertinente aqui. A questão não reside na espiritualidade da abstracção minimalista ou de qualquer outra expressão estética, mas na relação empática com o mundo²². O que a arquitectura de Maurício Borges pretende não é mergulhar nos problemas da existência humana nem expressar o essencial, mas celebrar a vida quotidiana. A arquitectura providencia o suporte físico para o que se poderia chamar de prática quotidiana de habitar, que não é mais do que a própria vida. Uma vez mais, se o autor procura prover a vida

quotidiana de uma certa intensidade e autenticidade da experiência do ser-aí-no-mundo, fá-lo apenas na medida em que esse sentido de ser-aí-no-mundo expressa a forma empática como se relaciona com a realidade, o seu “sentimento não problemático de estar em casa no mundo”²³. Reificar significa, precisamente, tornar os valores do inconsciente colectivo concretos e reais, trazê-los para o quotidiano de forma “dessacralizada”, “natural”. Tudo isto é demonstrado pelas fotografias da casa da Atalhada aqui publicadas, onde o contingente e o acidental da prática quotidiana de habitar não são negados em cenários ensaiados.

A analogia com a palavra que permeia este texto através de Bruno Schulz convida-nos a concluir com uma comparação com a filosofia da linguagem de Wittgenstein. Para o filósofo austríaco, a linguagem não é um sistema de signos, mas parte de uma actividade, e portanto, de uma forma de vida, sendo assim inseparável do uso. É a prática que atribui significado à palavra. Da mesma forma, para Maurício Borges, a arquitectura é inseparável da prática quotidiana de habitar. É na vida que a arquitectura encontra o seu significado. A vida que se desenrola nos espaços arquitectónicos é o “elemento vivo”, o “elemento vital” da arquitectura. A palavra “casa” só pode ser expressa através deste elemento vital, desta prática quotidiana de habitar²⁴.

Wittgenstein escreveu que “o inexprimível (aquilo que parece misterioso e que não sou capaz de exprimir) dá talvez o pano de fundo, no qual o que eu posso exprimir ganha significação”²⁵. As fotografias da casa da Atalhada tentam capturar a atmosfera da casa, isto é, o espaço das emoções resultante da combinação entre a arquitectura e a prática de habitar que nela se desenrola²⁶. Se o objectivo não é verdadeiramente atingido é porque uma atmosfera não é totalmente apreensível visualmente²⁷. Na verdade, não é totalmente exprimível de todo. E, no entanto, dá o pano de fundo no qual a arquitectura ganha significado.

É neste inexprimível pano de fundo que reside o significado da reificação do inconsciente colectivo. Tornar os seus valores

21

A noção de verdade na experiência estética de Gadamer baseia-se em Heidegger, para quem a essência da arte não reside no seu carácter de representação, mas na sua capacidade de revelação de um mundo. Este evento de revelação é, para Heidegger (e Gadamer), um evento de verdade. Martin Heidegger, *A origem da obra de arte*, trad. Maria da Conceição Costa (Lisboa: Edições 70, 1992); Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2.ª ed. rev., trad. e rev. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2004).

22

Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trad. Michael Bullock (Chicago: Elephant pbk, 1997).

23

Idem., 45

24

Sobre Wittgenstein baseio-me fundamentalmente em Maria Filomena Molder, *A arquitectura é um gesto. Variações sobre um motivo wittgensteiniano* (Lisboa: Sr Teste Edições, 2021). Para uma primeira versão em francês veja-se “L'architecture est un geste – Variation sur un motif wittgensteinien”, in Céline Denat e Patrick Wotling, coords., *Transfers linguistiques, hybridations culturelles* (Reims: Editions Presses Universitaires de Reims, 2015), 319–342.

25

Wittgenstein, citado em Molder, *A arquitectura é um gesto*, 18n15.

26

Sobre o conceito de “atmosfera” como espaço de emoções veja-se Hermann Schmitz, “Atmosphärische Räume”, de 2012, traduzido para a língua inglesa como “Atmospheric Spaces”, *Ambiances* (2016): 1–11.

27

Luis António Umbelino, “Spaces and Atmospheric Memories”, *Joelho – Journal of Architectural Culture*, no. 13 (2022): 15–20.

arquetípicos presentes na prática quotidiana de habitar é atribuir significado à arquitectura. É entender a arquitectura como *fragmento de histórias remotas e eternas*, ou, nas palavras de Michel de Certeau, é reconhecer o passado no presente²⁸. Não há, portanto, qualquer nostalgia de um passado perdido, qualquer ilusão de regresso, qualquer anseio por um *todo universal* original. Antes, consciente ou inconscientemente, há a crença de que, enquanto *fragmento*, cada obra de arquitectura é *rudimento de uma mitologia antiga, omnipresente e integral*, preservando a sua *tendência a crescer novamente, a regenerar-se, a completar-se para regressar ao sentido inteiro*. Nesse sentido, a obra de Maurício Borges consiste numa prática de investigação que, tal como a ciência, recorre aos seus próprios mitos e métodos na procura por *'conferir um sentido' à realidade*.

A mitificação do mundo ainda não terminou. Este processo foi simplesmente obstaculizado pelo desenvolvimento da ciência, empurrado para uma via lateral onde permanece, extraviado do seu sentido. E a ciência, também ela, não passa de um esforço para construir o mito do mundo, pois o próprio mito está contido nos elementos que utiliza, e nós não podemos ir além do mito. A poesia alcança o sentido do mundo por dedução e antecipação, a partir de grandes atalhos e audaciosas aproximações. A ciência almeja o mesmo fim metodicamente pela indução, tendo em conta todo o material da experiência. No fundo, ambas procuram o mesmo. Infatigável, o espírito humano acrescenta à vida as suas glosas – os mitos –, infatigável tenta 'conferir um sentido' à realidade.

28

Como afirma Michel de Certeau, "a psicanálise e a historiografia têm duas formas distintas de distribuir o espaço da memória. Concebem a relação entre o passado e o presente de forma distinta. A psicanálise reconhece o passado no presente; a historiografia coloca-os lado a lado". Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, trad. Brian Massumi (Mineápolis e Londres: University of Minnesota Press, 1986), 4.

Fragments of Eternal Stories.
Empathy, Context, and the Reifying of the Unconscious
in Pedro Mauricio Borges's Work

When we employ commonplace words, we forget that they are fragments of ancient and eternal stories, that, like barbarians, we are building our homes out of fragments of sculptures and the statues of the gods. Our most sober concepts and definitions are distant offshoots of myths and ancient stories.

BRUNO SCHULZ¹

A work, be it of art or of architecture, is the expression of an equation involving rational and irrational terms, of an interaction between objective and subjective factors. As such, it cannot be fully explained in purely rational terms. The critic's task, as René Wellek has put it, is to articulate these factors and terms as best he can so that they are intellectually intelligible.² The essay by Clara Queiroz Lopes in this volume attempts this articulation in poststructuralist terms, in the sense that it constructs a personal interpretation of Pedro Maurício Borges's Atalhada house that goes beyond the hermeneutic limits established by the design process. In what follows, I will attempt that articulation within those hermeneutic limits, aiming for an interpretation of the larger production of the author, though restricting my comments to some particularly revealing works. In thus seeking to make the research involved in the architectural practice of the author intelligible, I will start somewhat obliquely, not with what the subject of research is, but with what it is not.

¹ The title of this essay and the quotations without bibliographic references throughout it are borrowed from Bruno Schulz's wonderful text "The Mythologization of Reality" (1936), available in the original and English versions at <http://brunoschulz.org/mythologization.htm>

² Or, in Aldo Rossi's words, "in order to study the irrational it is necessary somehow to take up a rational position as observer." René Wellek, *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven; London: Yale University Press, 1963); Aldo Rossi, "An Analogical Architecture," *Architecture and Urbanism* 56 (May 1976): 74–76.

Premises

In this volume, Maurício Borges reveals his design research, reconstructing a narrative of the process of conception of the Atalhada house by reassembling its key moments. In shifting the approach from the process to the subject of research, the first thing one may notice is the absence of construction drawings. This can be explained by the particular circumstances of the work. It is a house designed for the author himself, with a very low budget and with his permanent presence at the site during the construction phase, making it possible to build without construction drawings. At a deeper level, however, this absence reflects a characteristic of the author's work: the independence between architectural form and building techniques. There is a whole tradition harking back to Gottfried Semper that conceives of architecture through the close links between artistic expression and the materials, tools and processes involved in the making that is alien to the author's work. The most obvious example is, perhaps, the pos-and-slab reinforced concrete frame. Almost invariably used as the structural system, the frame is always hardly discernible in the solution, constituting the means for an exploration of form and space, the motivations of which lie elsewhere. The frame neither provides formal principles nor implicates standardization, modular repetition or rationalization, as announced in the Dom-ino system. On the contrary, it is explored as a system enabling a logic of plastic variation and adaptation.³ This is valid not only for the frame, but for construction in general. For Maurício Borges, construction is not the basis of but a means for architectural expression.

Having set aside the self-referential dimension of construction, an alternative thread to understand the motivations of the formal and spatial research in the author's work is followed by Queiroz Lopes. In her essay in this volume, Queiroz Lopes reads the spatial relations in the Atalhada house through the analogy of the tree, with its vertical and centrifugal impulses. The interpretation is, as with all interpretations, a kind of appropriation, the legitimacy of which is that it enriches and adds new layers of meaning and intelligibility

to the work. There are no facts, Nietzsche said, only interpretations.⁴ And yet, the view does not "bring the reader to the author"; that is, it does not translate the rationale underlying the design.⁵ For if that were the case, the work would belong to the tradition of a design approach based on the principles of form-generation and growth of natural elements. In fact, this tradition, which runs from Goethe to the Metabolists in the 1960s, is also alien to the author's formal and spatial quest.⁶

The Romantic tradition of the organic analogy shifted mimesis from the superficial appearances of nature to the intuition of its underlying laws of form generation and development, remaining anchored to the concept of natural law. Nature and the universal, and the immutable principles of geometry and mathematics governing it, provided the model for architecture, making the work of man equivalent to the work of nature. This could not be further from Maurício Borges's design. In his work, the spatial conception results not from mimesis, but from an empirical negotiation between use and the possibilities opened up by the context. Similarly, measures are not fixed by the universal, immutable principles of geometry and mathematics underlying the natural world. Rather, they are first established by functional requirements and subsequently submitted to proportional and compositional relations evaluated empirically through drawings and models in a process of Gestalt nature.

This places the genealogy of the author's understanding of form and space in a rather different tradition: that of Kant and aesthetic Kantianism's view of form and space not as constituting a property of things, but as concepts belonging to the perception and the mind of the beholder. In this tradition, the crux of the matter is not mimesis, such as in the case of the analogy of the tree, but the dialectic between form and the perception and psychological response of the beholder. This is reflected not only in his architecture but also in his approach to nature, as attested by his proclivities for the aesthetic categories of the picturesque

3

This dichotomy in the use of reinforced concrete – as a basis for architectural expression, standardization and rationalization, on the one hand, and as an enabler of free formal exploration on the other – is a constant across the history of modern architecture. See Detlef Mertins, "Pervasive Plasticity," in *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity* (London: Architectural Association, 2011), 179–87.

4

Friedrich Nietzsche. *The Will to Power*, ed. Walter Kaufmann, trans. Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale (New York: Vintage Books, 1968), 267.

5

Contrary to Susan Sontag, "Against Interpretation," in Sontag, *Against Interpretation and Other Essays* (London: Penguin Classics, 2009), 3–14, who claims that "the task of interpretation is virtually one of translation," I use the word "interpretation" here in Hans-Georg Gadamer's sense, i.e., as an appropriation, or hermeneutical negotiation between oneself and the

work, in which both interpreter and the work interpreted are transformed by the act of interpretation. The word "translation," in turn, is used in Franz Rosenzweig's understanding of it as a process of "bringing the reader to the author" and of "bringing the author to the reader," and thus differing from interpretation. On interpretation and translation see Paul Ricoeur, *On Translation*, trans. Eileen Brennan (London and New York: Routledge, 2007), 4; Idem., *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning* (Fort Worth: Texas Christian University Press, 1976).

6

Literature on the relations between architectural form and the form-giving mechanisms of nature is vast. For a synthetic approach to and on the central influence of Goethe in this debate see Barry Bergdoll, "Of Crystals, Cells, and Strata: Natural History and Debates on the Form of a New Architecture in the Nineteenth-century," *Architectural History*, vol. 50 (2007): 1–29; Idem., "Nature's Architecture: The Quest for the Laws of Form and the Critique of Historicism," in Angeli Sachs, ed., *Nature Design: From Inspiration to Innovation* (Baden; Zurich: Lars Müller; Museum für Gestaltung, 2007), 46–59.

and the sublime. These categories do epitomize the shift from an objective nature to the way the mind perceives and experiences it.

A third aspect that again invites caution relates to the formal resonances with vernacular architecture found in some of the works, namely those concerning housing design. Looking at these, the idea of regionalism may come to mind. The noticeable influence of Álvaro Siza's early work in these designs would support this view. But again, regionalism is not the source of Maurício Borges approach to architecture – just as Alvaro Siza's work has never been regionalist, as William Curtis has noted.⁷ The discourses on regionalism are grounded in historicism and in its claim that cultural values derive not from the universal and immutable laws of nature but from the particular and the contingent of time and place. According to historicism, cultural values are the expression of a particular people and their life as a whole, thus resulting from specificities such as climate, political constitution, national character and the spirit of the age. It hardly needs to be said that Maurício Borges is well aware of the fact that every specific and stable relation between the individual, society and place has been relentlessly diluted in the processes of globalization and late capitalism. One need only look at the spatial arrangement of his houses, conceived to respond to contemporary ways of living, with no links whatsoever to regional specificities. As in Álvaro Siza, what is at issue in these formal resonances with vernacular architecture is not regionalism but contextualism, in the wider sense of the Italian debate that arose in the 1950s as a reaction to the abstraction of modernism: the responsiveness to the pre-existing natural and built surroundings and their history. Borrowing from Alan Colquhoun, it is not about regionalism but about the use of local materials and vernacular morphologies as “motifs in a compositional process” that implicates other architectural codes “in order to produce original, unique, and context-relevant architectural ideas.”⁸ This holds true in Maurício Borges's attention to the geographic context and to the accord between the natural and the manmade

that characterizes the Azores, where he finds the majority of his commissions. Context means respect for and the desire to continue this balanced harmony, not the search for some deeper regional essence. It means the consideration of the site and architecture at the large scale of the landscape and territory.

This sensible attention to the context relates to one final aspect I would like to mention: the social dimension of his architecture. Clearly, one cannot properly speak of socially engaged work in the sense of the Marxist tradition, which the author claims to be the basis of his thinking and beliefs. He works almost exclusively for a *petite bourgeoisie*, and in contrast to men such as Le Corbusier, who developed extensive research in social housing and urban design in the twenties while building villas for a wealthy clientele, the investment in these social and collective topics is merely peripheral in Maurício Borges's research. One must however recognize a social, or rather, a humanist positioning, inasmuch as he sees architectural practice as a craft the fundamental function of which is the betterment of life in general. In this respect, there is neither demagogy in his rejection of cavalier attitudes towards the clients nor the relinquishing of design principles in his permanent attempt to meet their expectations, for he firmly believes that the architect's task is to put his technical and artistic knowledge at the service of the client.

Having said this much, it is worth summarizing the positive aspects resulting from what has been expounded above. Firstly, the author's understanding of form, space, and nature rests upon the Kantian focus on the user's perception and reception, to the detriment of a self-reflexive language based on technique. Secondly, in his work, he seeks a dialogue with the natural and the built context and its history. Lastly, he preserves a social or humanist commitment which places the client at the centre of the design process. How can one characterize the author's architectural research based on these aspects? The answer, I propose, lies in the field of psychoanalytic criticism.

7

William J. R. Curtis, “Notes on Invention: Álvaro Siza,” *El Croquis*, no. 95 (1999): 22.

8

Alan Colquhoun, “The Concept of Regionalism,” in *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, ed. Vincent B. Canizaro (New York: Princeton Architectural Press, 2007), 152.

The Mythologization of Reality

Poetry re-cognizes the lost meanings, restores words to their proper place, and links them according to their ancient denotations. In the hands of the poet, the word, as it were, comes to its senses about its essential meaning, it flourishes and develops spontaneously in keeping with its own laws, and regains its integrity. For that reason, every kind of poetry is an act of mythologization and tends to create myths about the world.

In turning to psychoanalytic criticism as a theoretical tool to approach Maurício Borges's work, the focus will not be on Freud's personal unconscious, as those who know the man might be thinking. My interest rests not in the man as a person but in the creative process that moves him, and this process is less the result of the forces at work in his subconscious than the result of subordination to the supra-personal dimensions operating in each case. Thus, the layers of meaning that Freudian criticism can potentially add to the work are of little interest for our purpose of rendering intelligible – or proposing an intelligibility of – the subject of research involved in the author's process of creation, of *revitalizing* it, to put it in Dilthey's terms.⁹ Therefore, attention will be directed to Carl Jung's collective unconscious and to how architecture can be seen as a reworking of myths, falling into the category literary criticism terms as Myth Criticism, or Archetypal Criticism.¹⁰

Jung's collective unconscious concerns an inborn unconscious structure common to all individuals, rooted in the primitive past, providing them with universal patterns of psychic behaviour. As archaic forms of human knowledge, this innate structure consists of "primordial images," or "archetypes of the unconscious," figures that give form to typical experiences of our ancestors and

that constantly recur in the course of history. These are, therefore, mythological figures that are independent of time and place.¹¹ For example, the archetype "home" is, according to Jung, a mediator between the I and the world, awakening the primal instincts of refuge, shelter, protection, and intimacy. In this mediation, the home is an extended psychic body and, to the extent to which one is held by and contained in it, it is also a symbol of the "mother" archetype.

Although these significations and feelings are universal, they cannot "be ascertained except for their effects." These effects are manifested in and inferred from "the regulative principles" that shape art. That is, the archetypes "have to be translated into conceptual language."¹² This means that the universal dimension of the archetypal image/symbol is given specific form according to historical, cultural and personal contexts. To return to the previous example, the universal value of the Jungian archetype "home" is culturally codified in the architectural archetypes of the house, which vary with the spatial-temporal context. Vernacular architecture, often conveying a sense of homeness, is a good example of this translation of the universal dimension of the archetype of the unconscious into a culturally codified architectural image.

On the process of artistic creation, Jung tells us that there are "all sorts of ways in which the conscious mind is not only influenced by the unconscious but actually guided by it." When the work has its source "not in the *personal unconscious*" of its creator but in the "unconscious mythology" of mankind – the collective unconscious – "the creative process consists of the unconscious activation of an archetypal image, and in elaborating and shaping this image into the finished work."¹³

My argument is that it is precisely this unconscious activation of an archetypal image that characterizes Maurício Borges's architectural work. More precisely, taking Jung's framework of thought as a point of departure, my conjecture runs as follows. The empathetic formal quest rooted in the Kantian emphasis on

9 Quoted by Jacob Owensby, "Dilthey and the Historicity of Poetic Expression," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 46, no. 4 (Summer 1988): 501–507.

10 The archetypal approach to literature termed as Myth Criticism was introduced by Northrop Frye in his *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton; Oxford: Princeton university Press; 1957). See particularly the third essay. See also Michael Payne, "Origins and Prospects of Myth Criticism," *The Journal of General Education*, vol. 26, no. 1 (April 1974): 37–44.

11 For Carl Jung, the main work I rely upon in this section is his "On the Relation of Analytical Psychology to Poetry," in *The Spirit in Man, Art and Literature*, Collected Works of Jung, vol. 15, trans. Gerhard Adler and R. F. C. Hull (Princeton: Princeton University Press, 1971), 65–83. Originally published in 1922.

12 Ibid.

13 For Jung, there are two types of artistic creation: one that has its source in the personal unconscious of the artist and another that has its source in the supra-personal sphere of unconscious mythology, in primordial images. Similarly, Jung establishes a dichotomy between Freud's "reductive" method that identifies the work with the psychological world of the artist and a psychoanalytical approach that sees art as something that escapes from the limitations of the personal. Ibid.

Figuras 18–19
Casa Pacheco de Melo, Açores,
1992–2001.

Figures 18–19
Pacheco de Melo house, Azores,
1992–2001.

the beholder that informs Maurício Borges's work, the significance of the context for the design, and the social / humanist dimension involved in it, express the search to reify the collective unconscious, to activate its archetypal values. Whereas the humanist dimension is a motivation for such reification, both the empathetic basis of the design and the semiological exploration of architectural archetypes – such as the codified language of vernacular architecture – are vehicles for that same reification. As a vehicle, empathy acts within the universal realm of the collective unconscious. Architectural archetypes provided by the context, in turn, by being culturally codified, facilitate the communicability between the foreground of collective memory and the psychic background of the collective unconscious. Using the terms of the semiologist Jan Mukarovsky, empathy is the vehicle for the “thing-work,” while context is the vehicle for the “aesthetic object.”¹⁴

Consider works such as the Pacheco de Melo (1992–2001) and the Quinta da Tília (2011–2015) houses with this conjecture in mind. At the “thing-work” level, the empathetic design strategy awakens the universal archetypal values, or image/symbols, of the home through a sensory, bodily response to space, stirring the sense of homeness, of shelter, etc. The feeling of the house as an extended psychic body is achieved through various factors, such as the intimate spatial scale of the interior spaces – enhanced by contrasting scales – the cosiness resulting from the tension of sloping ceilings and low eaves, and the domestic quality of the outer spaces resulting from the tight interaction between new and pre-existing elements, be they built or natural. One may add other aspects, such as the marking of spatial transitions through changings in direction and differences in height, the sequences of movement and stasis, the intuited spatial articulation of oblique planes and volumes. All these factors are empathetic design strategies that seek to awaken a bodily sense of intimacy, privacy, seclusion, and shelter; a universal, intuited sense of homeness, in short.

14

Every work of art, says Jan Mukarovsky, has two components: the “thing-work,” i.e., that which “represents the work of art in the world of the senses and is accessible to the perception of all without any degree of restriction,” and the “aesthetic object,” i.e., a signification which is laid down in the collective consciousness.

Jan Mukarovsky, “Art as Semiological Fact,” *20th Century Studies* no.

15–16, *Visual Poetics*, ed. Stephen Bann (December 1976): 6–11.

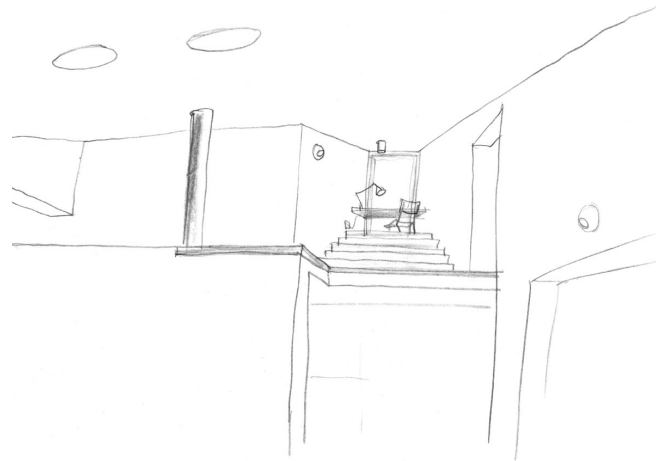
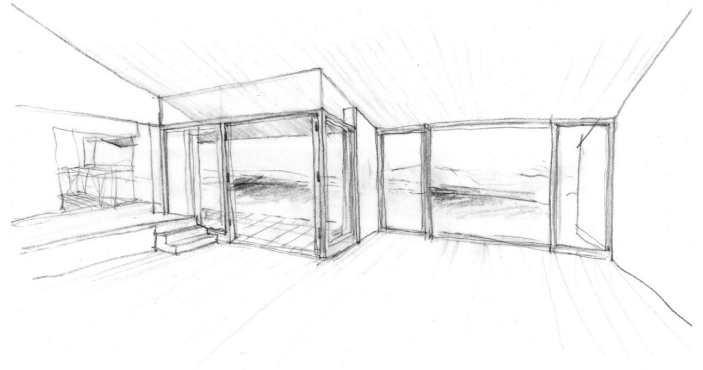


Figura 20
Casa da Quinta da Tília, Açores,
2011–2015.

Figure 20
Quinta da Tília house, Azores,
2011–2015.

At the “aesthetic object” level, this archetypal idea of home is semiotically reinforced by the formal resonances with the culturally coded language of vernacular architecture, with its organic play of simple, plastered volumes and sloping tile roofs. Although implicating other codes from contemporary aesthetics, these are always subsumed under the vernacular codes.



For example, although one senses the influence of Frank Gehry's early work in the geometry of the Pacheco de Melo house and in the skylight of the Quinta da Tília living room, influences of this kind are always tightly controlled, restricted to circumscribed events and encompassed by the archetypal image of the home as articulated by the codes of vernacular architecture. Part of the feeling of "being at home" in these houses results from the familiarity of the vernacular and of its "natural" relation to the context, where the foreground of collective memory and the psychic background of the collective unconscious meet.

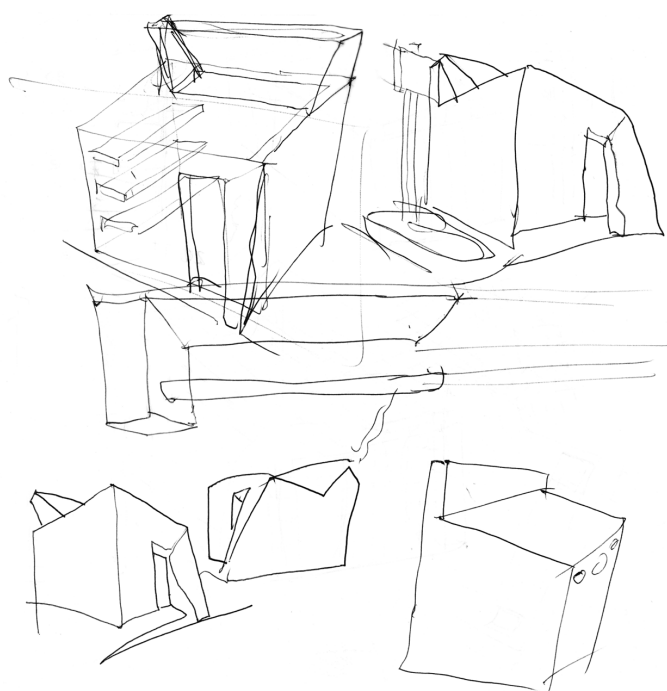
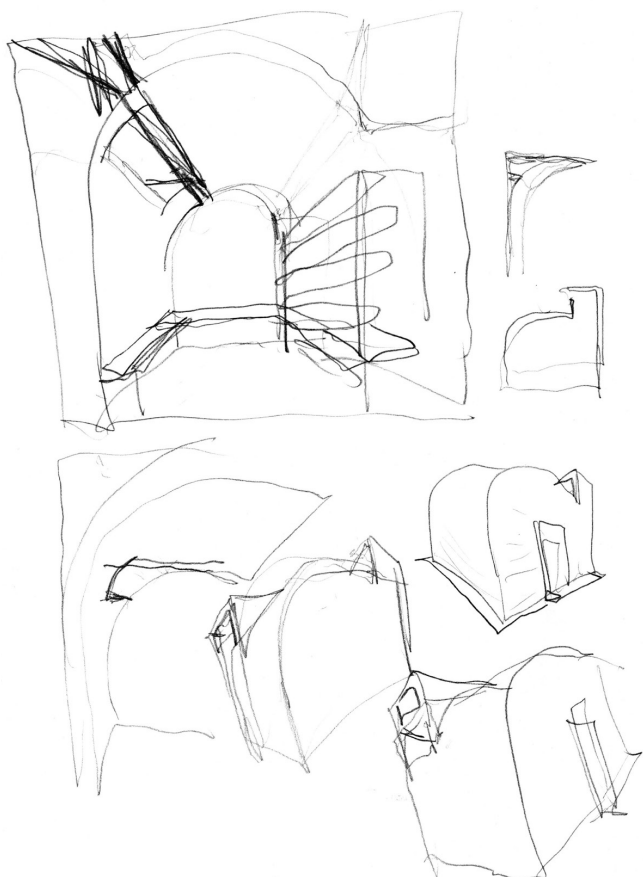
The Atalhada house, which provides the central topic of this volume, confirms this *modus operandi*. The intervention in the pre-existences does not question or counter the vernacular codes of the original building. The new volume even continues them. As for the empathetic sense of home, it starts with the turning away from the street, reinforcing the sense of intimacy and privacy in the interior. The interiorized system of spatial relations and visual axes through multiple spaces – based not on an organic analogy but on the modernist conceptions of space, mainly of Adolf Loos and Le Corbusier – mitigate the small scale of the house and promote the family's daily life interactions. The centre of the house is the pivot of this spatial system. This centre is the interiorised outer living area, a courtyard that expands the central space of the dining room and the space above it. It is in this outer space that the primordial or archetypal expression of the home is most emphatically achieved. The extension of the existing building, the irregular volume of the living room projecting obliquely, generates the small, sunken courtyard. This central and extremely secluded space around which the house develops conjures up the archetypal images of shelter, intimacy and privacy. Imbued with the primordial feeling of protection, it evokes the images of the cavern or even the womb, mediating between the self (projected in the house around it) and the world (in the expanse of the sea, invisible, though present through other senses, as noted by Queiroz Lopes).

This endeavour to reify archetypes of the unconscious through empathetic design and the culturally coded language of architecture is verifiable in programmes other than the home and with referents other than the vernacular. To give but two examples, the Nestor de Sousa family tomb, in the Azores (1993–2001), and the Santa Filomena Chapel, in Netos (2005–2008), by the nature of their programmes, implicate the Jungian archetypes of death and (re)birth, of shadow and light. The accommodation of these primordial images in both designs is culturally conceptualized in notions such as the *axis mundi* and ascent to heaven, and codified by architectural archetypes with symbolic meaning for the collective memory of western culture. The geometry and mass of the funerary architecture of ancient Egypt is recognizable in the geometry of the tomb, where the dark, raw concrete (with basalt aggregates) empathetically reinforces the sense of heaviness, darkness, and envelopment. This geometry remains recognizable in the chapel's abstract expressionism, materialized here in the visually weightless white plaster which emphasizes the volume's verticality. The typological key is reinforced inside, where the search is for the bodily sense of space of the Gothic, the ascent induced by the spatial verticality that challenges the small dimensions of the space. This presence of cultural memory is explicit in the study drawings, where one finds references that vary from the small votive chapels with pitched roofs that punctuate the Portuguese rural landscape to barrel vaults that evoke our Mediterranean cultural roots, and Gothic pinnacles with an expressionist flavour. In the unequivocal contemporary language of their final designs, both works reify the archetypal values of the collective unconscious underlying their programmes through the empathy of form and space, mediated by the architectural archetypes of western collective memory.

In such an approach to architecture as the reification of archetypes of the collective unconscious, the empathetic nature of the design and the culturally coded images (associated with

Figuras 21-22
Jazigo Nestor de Sousa, Açores,
1993-2001.

Figures 21-22
Nestor de Sousa family tomb, Azores,
1993-2001.



the programme and legitimized by the context, be it the context of local vernacular or the broader one of western culture) mediate between the archetypal image/symbols of the unconscious and reality. Since myths are the narratives arising from archetypes, one may speak of this reification as a “mythification” of reality. Indeed, since mythology is the broader narrative concocted of myths, one may speak instead of a *mythologization of reality*. In this reification of the collective unconscious through architecture, *commonplace* architecture becomes a *fragment of myths, of ancient and eternal stories*; it defines itself as *an offshoot of the original word, the word which was not yet a sign but a myth, a story, or a meaning*.

Universal Meaning

*The essence of reality is meaning.
That which has no meaning is not real for us. Every fragment of reality lives due to the fact that it partakes of some sort of universal meaning. . . . Meaning is the element which bears humanity into the process of reality.*

The purpose of this *mythologization of reality* – which is to say, of this reification of the archetypes of the unconscious – is nothing more than endowing the architectural fragment with meaning, giving it a universal dimension. Architecture is thus conceived as an expression of the universal in the particular. As Croce has said, the work acquires totality and universality when it transcends its immediacy through the artistic image. This is the distinctive character of art.¹⁵

One therefore remains in the realm of Jung’s primordial images. For Jung, all archetypes relate to a central archetype: the archetype of wholeness. Wholeness concerns the Self, the unity of conscious and unconscious. It means the ability to perceive the fundamental unity in our diverse experiences, to be in tune with that which is greater and more powerful than us. Not only is there an archetypal predisposition toward the infinite in us, Jung argues, but we also have “a tendency, independent of the conscious will, to relate other archetypes to this centre.”¹⁶

The sense of wholeness that one finds in Jung’s central archetype is manifested in Maurício Borges’s work via the philosophical and aesthetic fields. The link with philosophy is established through Heidegger’s notion of *Dasein* (being-in-the-world). Maurício Borges has acknowledged more than once that Heidegger’s *Building, Dwelling, Thinking (Bauen Wohnen Denken)* provided him with the tools to interpret the harmony of the Azorean landscape and its anachronistic ways of living when he started his career there in the 1980s. One may therefore speak of the central influence of an existential, Heideggerian humanism interpreted by Maurício Borges

¹⁵ Benedetto Croce, *Poetry and Literature: An Introduction to its Criticism and History*, ed. and trans. Giovanni Gullace (Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1981), 15–21, ff.

¹⁶ Jung, quoted by Allan Carlsson, “Jung on Meaning and Symbols in Religion,” *The Journal of General Education*, vol. 22, no. 1 (April 1970): 29–40, esp. 33–34.

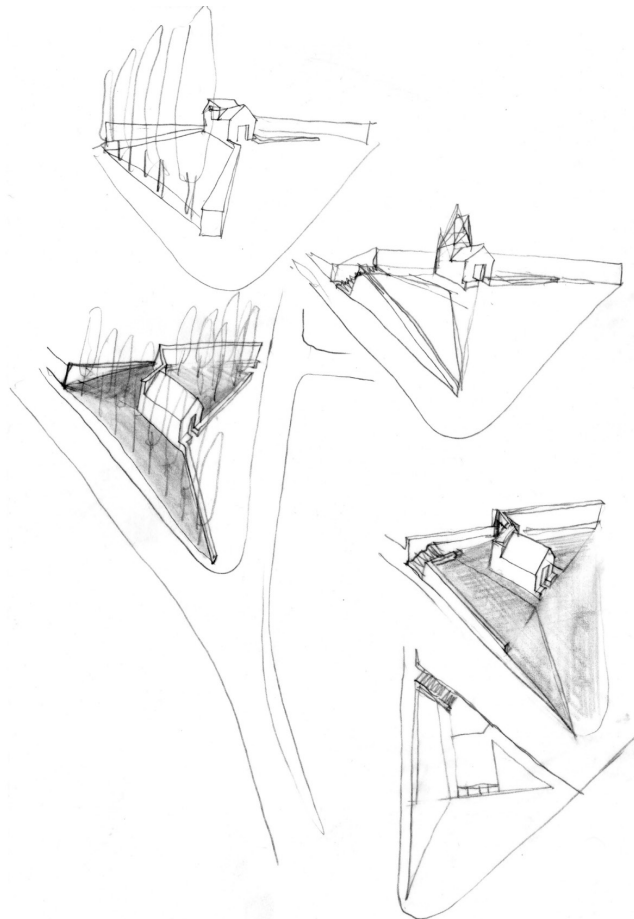
Figuras 23–25
Capela de Santa Filomena, Netos,
2005–2008.

Figures 23–25
Santa Filomena chapel, Netos,
2005–2008.

through a mythical or primordial image of the unity of man and the world; a totality. This Heideggerian association between the *Dasein* and the myth of an original golden age did not mean, for the author, a romantic source of nostalgic longing.¹⁷ On the contrary, it meant (and still means) a point of departure for an architecture that considers the large-scale accordance between the natural and the manmade, preserving a certain existential sense of dwelling “between the earth and the sky,” to use his own words.

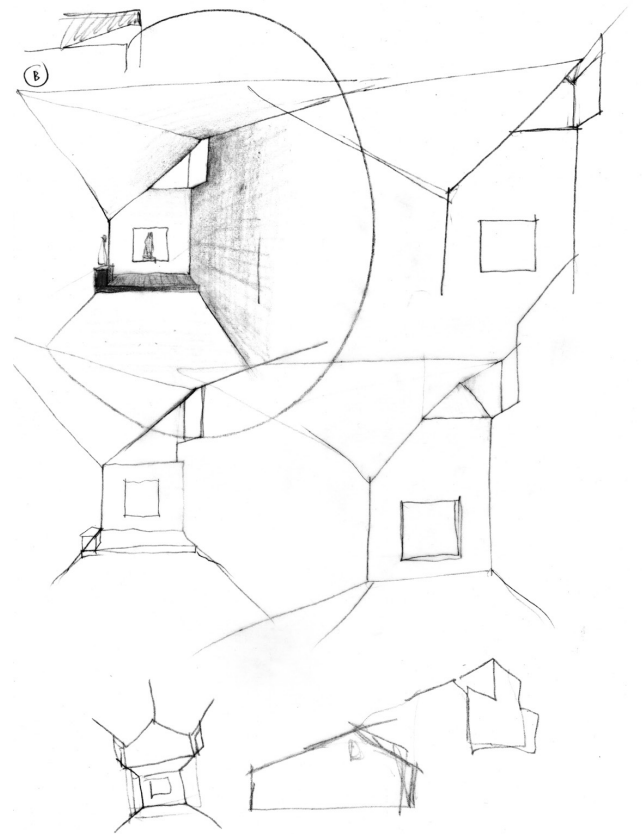
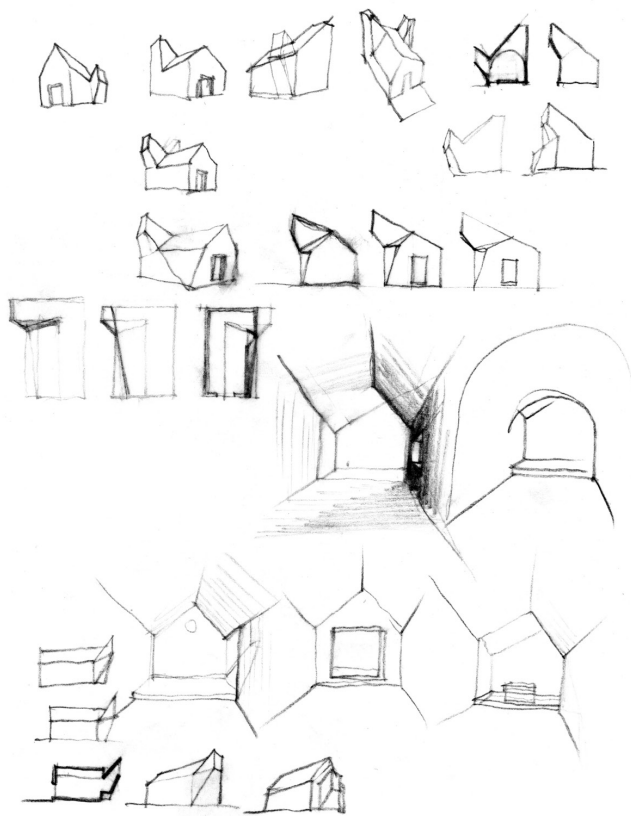
In aesthetic terms, Jung’s archetype of wholeness, understood in terms of Heidegger’s *being-in-the-world*, is manifested in two ways. One is the universal dimension of the “thing-work” (Mukarovsky), that is, the empathetic nature of the design already mentioned, which can be read through Jung’s understanding of the archaic in terms of “the fusion *within* the subject of the ‘psychological functions’ – ‘thinking with feeling, feeling with sensation, feeling with intuition, and so on.’”¹⁸ The other is the aesthetic category of the sublime. Similar to Jung’s understanding of wholeness as a predisposition toward the infinite and as a state of accordance with that which is greater and more powerful than us, the aesthetic category of the sublime relates, from Edmund Burke to Hegel, to overpowering nature, its immeasurable and mysterious aspects evoking infinity and the divine. The constant attempt to have the sublime in nature present in architectural space is perhaps the most obvious manifestation of the sense of wholeness and of being-in-the-world in Maurício Borges’s architectural research. Let me illustrate this by returning to the design of his dwellings.

A central aspect of Álvaro Siza’s influence on Maurício Borges is the sense of homeness in the early houses of the architect from Porto, evident in the intimacy created by the domestic scale, in the sensory approach to space, and in the elaboration on the culturally coded image of vernacular architecture. I am thinking, of course, of cases such as the Rocha Ribeiro, Alves Costa,



17 The notion of “originality” or “primordially” (*Ursprünglichkeit*) was central to Heidegger’s interpretation of *Dasein* from the time of his 1927 *Being and Time* (*Sein und Zeit*), implying some sort of *philosophical* journey into a pre-philosophical, archaic past. For Heidegger and the archaic see Charles Bambach, “The Idea of the Archaic in German Thought: Creuzer-Bachofen-Nietzsche-Heidegger,” in *The Archaic. The Past in the Present*, ed., Paul Bishop (London, New York: Routledge, 2012), 147–68. For Jung see his “The Archaic Man,” repr. in *ibid.*, 171–187.

18 Bishop, “Introduction: A Brief History of the Archaic,” in *The Archaic*, 28.



and Alves Santos houses, but also, to a certain extent, of Álvaro Siza's early work in general. Although revising the scale and spatial arrangement in order to respond to contemporary requirements and ways of living, Maurício Borges's dwellings are based on the same fundamental design strategies and the same search to activate those primordial feelings of homeness. Think of how Álvaro Siza's Rocha Ribeiro house is present in the design for Pacheco de Melo, and how its lessons remain central to Quinta da Tília. Think also, to give a different example, how the outer living area of the Atalhada house and its pivotal role in the construct of visual axes through multiple spaces echoes Carlos Siza's house.

As in the early houses by Álvaro Siza, these houses put a strong emphasis on inward relations, intimacy, domesticity, bodily scale, and interiorized outer spaces. Contrary to Álvaro Siza, however, Maurício Borges counters this inwardness with a visual expanse that makes the presence of meaningful nature felt. Like the Rocha Ribeiro house, the Pacheco de Melo house is set back from the street, increasing privacy. Simultaneously, the rear garden onto which the house opens acquires a domestic scale. But in contrast to Alvaro Siza's house, the living room space of Pacheco de Melo, compressed by the sloping ceiling towards the rear, does not stop in the garden. On the contrary, it expands visually beyond the basalt wall that delimits the plot, the sloping ceiling directing the gaze downwards to the valley to the west and the Sete Cidades mountainous silhouette beyond. In the opposite direction, facing the street, that same ceiling leads one to look upwards to the elevated picture window of the lookout above the entrance, used as a small working space. Through this picture window, the sky is brought into the living room, within a perspectival frame. The homely inwardness of the living area is thus placed between the sky to the east and the earth to the west, creating a totality through the presence of sublime nature.

At the Quinta da Tília one finds the same complementary presence of the interiorized, domestic scale and meaningful nature.

The house develops around a magnificent linden tree standing on the plot, and against a pre-existing wall, defining an enclosed outer space on a domestic scale around the tree. The living area of the house opens onto this rear space, and the low eaves continue the scale of the space under the tree. Just above the eaves, the Gehryian skylight subverts the spatial inwardness in order to let the treetop visually enter the living space. In addition to the presence of this natural element in the interior, the opposite side of the living room is not opaque, as in Álvaro Siza's early houses, but opens up extensively, bringing in the sublime vastness of the horizontal sea and sky. The house turns away from and simultaneously opens onto the sea. In doing so, the domestic inwardness is placed between a telluric space and the sky.

This Heideggerian sense of "remaining" "on the earth" and "under the sky" finds perhaps its most expressive manifestation in the Atalhada house. Its small sunken courtyard, as already mentioned, conjures up the primordial feeling of being protected, of being brought to the peace of a shelter, to use Heidegger's terms. The central inner space of the dwelling opens onto this yard. One is immersed deep in the earth, distanced from the sky. It is the need to solve this problem of distancing that explains why, despite the difficulty of complying with the programme in such a small house, the author does not abandon the exercise of making the presence of sublime nature felt. This is expressed in the lookout, reached by a ladder. The reward for the effort of climbing this ladder is access to the vastness of sky and sea that awakens the sense of an encounter with sublime nature.

In all these works, the endeavour to make sublime nature manifest in architectural space – the sky, the sea, the gentle conical peaks of volcanic mountains, the magnificent tree crown – reveals how, in the author's work, the archetypes of the unconscious, such as that of home, relate to the archetype of wholeness. This link between the notions of dwelling and of totality translates, in philosophical terms, into the being-in-the-world, and in terms of

aesthetics into the dialogue between empathy and the category of the sublime. Through the presence of sublime nature in bodily sensed space, each *fragment of reality* is integrated in a broad totality and *partakes of some sort of universal meaning*. In this *universal meaning* lies the true humanist dimension of the author's work and its ultimate aim.

Fragments of Eternal Stories

The isolated mosaic-type word is a later product, is the result of technique. The original word was a hallucination circling the light of meaning, was the great universal totality. The word in its colloquial present-day meaning is now only a fragment, a rudiment of some former all-encompassing integral mythology. For that reason, it retains within it a tendency to grow again, to regenerate, to become complete in its full meaning.

Given these close links between nature and architecture, it is tantalizing to look at Maurício Borges's work through John Dewey's "cultural naturalism." For Dewey, nature and culture are intertwined, in the sense that he sees culture as something that emerges from nature. A possible way of summing up this discussion, then, would be to assert that the research developed by Maurício Borges in his work is centred on the search for a primal or "native emotion transformed through the objective material to which it has committed its development and consummation."¹⁹ It is this "primal" emotion transformed through architecture based on empathy, cultural codes, and the presence of meaningful nature that constitutes the "vital *poesis*" of his work and that simultaneously exempts it from "the burden of originality."²⁰ For whereas originality implies a focus on the object of aesthetic experience, this is a *poesis* that rejects the subject/object divide characteristic of aesthetic tradition to refocus on experience.

And yet, there is no attempt here to idealize the experience of architecture. Even if it is an experience that might be seen, in Gadamerian terms, as an experience of truth, in that it aims at connecting with a broader totality of our experience of the world, the point is not its allegedly capacity to disclose some higher

¹⁹ John Dewey, *Art as Experience* (New York: G. P. Putman's Sons, 1980), 79.

²⁰ The terms are by Kenneth Frampton's text on Álvaro Siza, "Poesis and Transformation, The Architecture of Álvaro Siza," in *Álvaro Siza. Professione poetica / Poetic profession* (Milan; New York: Electa; Rizzoli, 1986), 23.

form of reality.²¹ On the contrary, the experience of architecture is understood here, in line with Dewey's tradition, as an experience that emerges from and discloses the qualities found in the common patterns of ordinary everyday modes of experience and activity.

Indeed, in decoding Maurício Borges's work through the lens of myth criticism it is necessary to demystify the *mythologization of reality* taking place through the reification of the archetypes of the unconscious, from the archetype of the home to that of wholeness. By this necessity of "demystification" I mean that one must be aware that this reification is less a rationalised, conceptual process than the natural reflection of the empathetic way the author engages with the world. To recall Jung's words, it is an "unconscious activation of an archetypal image" triggered in the process of creating the work.

One must therefore be careful not to overemphasise any kind of existentialism in his approach to architecture, which would be contradictory to the primacy he attaches to the joy of everyday life and of worldly things. It is perhaps redundant to point out that, in contrast to the modernist cravings for the elevation of everyday life, today there is neither the illusion of a spiritual renewal of society nor the belief in the redemptive role of architecture. This explains the author's rejection of the contemporary minimalist leanings. Worringer's view of the aesthetic sense as an objectivized sense of the self is quite pertinent here. The point is not the fulfilment of a spirituality through the abstraction of minimalism or any other aesthetic expression, but that of an empathetic relationship with the world.²² In Maurício Borges's work, the attempt is neither to delve into the problems of human existence nor to express essentials, but to celebrate daily life and rejoice in worldly things. Architecture provides a physical support for what I would call the daily practice of dwelling, which is no more than life itself. And again, if the author seeks to infuse daily life with some intensity and authenticity of the experience of being-in-the-world, it is only to the extent that this sense of being-in-the world expresses

the empathetic way he engages with reality, his "unproblematic sense of being at home in the world."²³ To reify means precisely to render concrete and real the values of the collective unconscious, to bring them into daily life in a "desacralized" and "natural" way. All this is demonstrated by the photographs of the Atalhada house published here, in which the contingency and the accidental of the daily practice of dwelling are not effaced in rehearsed scenarios.

By way of conclusion, the analogy with the word that permeates this essay through Bruno Schulz invites comparison with Wittgenstein's philosophy of language. For the Austrian philosopher, language is not a system of signs but part of an activity, and thus of a form of life, therefore being inseparable from use. It is practice that endows the word with meaning. Similarly, for Maurício Borges, architecture is inseparable from the daily practice of dwelling. It is in life that architecture finds its meaning. The life unfolding within architectural spaces is the "living element," the "vital element" of architecture. The word "house" can only be expressed through this vital element, or daily practice of dwelling.²⁴

Wittgenstein wrote that "what is inexpressible (what I find mysterious and am not able to express) provides the background against which whatever I can express acquires meaning."²⁵ The photographs of the Atalhada house attempt to convey the atmosphere of the house, that is, the space of emotions resulting from the combination of architecture and the practice of dwelling unfolding within it.²⁶ If the endeavour is not truly successful, it is because an atmosphere is "not fully graspable," visually.²⁷ In fact, it is not fully expressible at all. And yet, it provides the background against which architecture acquires meaning.

In this inexpressible background there also lies the significance of the reification of the collective unconscious. To make its archetypal values present in the daily practice of dwelling is to endow architecture with meaning. It is to look at architecture as a *fragment of ancient and eternal stories*, or, in the words

21
Gadamer's notion of truth in aesthetic experience is rooted in Heidegger, who saw the essence of art not in its representational character but in its capacity to allow the disclosure of a world. This event of disclosure is, for Heidegger (and Gadamer), an event of truth. See Martin Heidegger, "The Origin of the Work of Art," in David Farrell, ed., *Martin Heidegger. The Basic Writings* (New York: HarperCollins, 2008), 143–212; Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, 2nd. rev ed., trans. rev. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall (London and New York: Bloomsbury, 2004).

22
Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trans. Michael Bullock (Chicago: Elephant pbk, 1997).

23
Idem., 45.

24
On Wittgenstein I mainly rely on Maria Filomena Molder, *A arquitetura é um gesto. Variações sobre um motivo wittgensteiniano* (Lisbon: Sr Teste Edições, 2021). For a first version in French see "L'architecture est un geste – Variation sur un motif wittgensteinien," in Céline Denat and Patrick Wotling, eds., *Transfers linguistiques, hybridations culturelles* (Reims: Editions Presses Universitaires de Reims, 2015), 319–342.

25
Wittgenstein, quoted in Molder, *A arquitetura é um gesto*, 18n15.

26
On the notion of "atmosphere" as a space of emotions see Hermann Schmitz's 2012 "Atmosphärische Räume," translated into English as "Atmospheric Spaces," *Ambiances* (2016): 1–11.

27
Luis António Umbelino, "Spaces and Atmospheric Memories," *Joelho – Journal of Architectural Culture*, no. 13 (2022): 15–20.

of Michel de Certeau, to recognize the past in the present.²⁸ There is, therefore, no nostalgia of a lost past, no illusion of regress, no yearning for the original *universal totality*. Instead, there is the belief, conscious or otherwise, that, as a *fragment*, each work of architecture is a *rudiment of some former all-encompassing integral mythology*, retaining *within it a tendency to grow again, to regenerate, to become complete in its full meaning*. In this sense, Maurício Borges's work consists of a research practice that, like science, resorts to its own myths and methods in the pursuit of *'making sense' of reality*.

The mythologization of the world has not yet ended. The process has merely been restrained by the development of knowledge, has been pushed into a side channel, where it lives without understanding its true meaning. But knowledge, too, is nothing more than the construction of myths about the world, since myth resides in its very foundations and we cannot escape beyond myth. Poetry arrives at the meaning of the world anticipando, deductively, on the basis of great and daring short-cuts and approximations. Knowledge tends to the same inductively, methodically, taking the entire material of experience into account. At bottom, both one and the other have the same aim.

The human spirit is tireless in its glossing of life with the aid of myths, in its 'making sense' of reality.

28

As Michel de Certeau has remarked, "psychoanalysis and historiography have two different ways of distributing the space of memory. They conceive the relation between the past and present differently. Psychoanalysis recognizes the past in the present; historiography places them one beside the other." Michel de Certeau, *Heterologies. Discourse on the Other*, transl. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1986), 4.

Colophon

título/title

O processo de projecto. A casa da Atalhada
por Pedro Maurício Borges
/The Design Process. The Atalhada House
by Pedro Maurício Borges

textos/texts

Armando Rabaça, Bruno Gil
(revisão da língua inglesa de/English editing
by Sarah Elisabeth Minnis)

Pedro Maurício Borges

(tradução de/English translation by
Raquel Jones)

Clara Queiroz Lopes

(tradução de/English translation by
Raquel Jones)

Armando Rabaça

(revisão da língua inglesa de/English editing
by Sarah Elisabeth Minnis)

fotografias/photographs

Alberto Plácido

desenhos/drawings

Pedro Maurício Borges

preparação dos elementos gráficos

/graphic editing
Tiago Farinha

imagens/images pp. 3, 9, 18–23, 26–27,

64 (em cima/top), 135

Pedro Maurício Borges

imagem/image p. 64 (em baixo/bottom)

Maria Emanuel Albergaria

fotografias da Casa da Quinta da Tília

/photographs of Quinta da Tília house

Fernando Guerra (FG+SG)

coordenação/editors

Armando Rabaça
Bruno Gil

design gráfico/graphic design

Eduardo Mota, archigraphics—studio
w: www.archigraphics.studio

tipografia / typography

Grosa (2020), por/by Mário Feliciano
w: www.felicianotype.com

impressão e acabamento

/printing and finishing
Gráfica Maiadouro

tiragem/print run

500 ex.

ISBN

978–989–53257–8–8

depósito legal / legal deposit

507117/22

edição / publisher

eldlarq

Editorial do Departamento de Arquitetura
da Faculdade de Ciências e Tecnologia
da Universidade de Coimbra

Colégio das Artes

Largo D. Dinis

3000–143 Coimbra

e: edarq@uc.pt

w: www.darq.uc.pt

© 2023 eld|arq

apoio/support

EFAPEL[®]